

IMAGE [&] NARRATIVE


OPEN HUMANITIES PRESS

JOURNAL CONTENT

Home > Archives > **Vol 14, No 2 (2013)**

Vol 14, No 2 (2013)

Représentations récentes de la Shoah

Table of Contents

Thematic Cluster

Représentations récentes de la Shoah dans les cultures francophones

Kathleen Gyssels, Evelyne Ledoux-Beaugrand

Le scandale de Piotr Rawicz. 'Le sang du ciel', la Kabbale et l'écriture sacrilège

Christa Stevens

André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem. L'étoile du matin

Kathleen Gyssels

Hantise et remémoration de la Shoah. La marque mémorielle dans Démon de Thierry Hesse

Evelyne Ledoux-Beaugrand

Mémoire palimpseste. La question humaine, Écorces et Histoire(s) du cinéma

Max Silverman

Mémoires en dialogue. Shoah et sans-papiers dans le cinéma français contemporain

Sébastien Fevry

The Vel' d'Hiv' Roundup. The New Fascination in French Cinema

Dinah Assouline Stillman

La Shoah sur la scène belge francophone. De la copie à l'original

Serge Goriely

Représentations récentes de la Shoah dans les cultures francophones

Kathleen Gyssels et Evelyne Ledoux-Beaugrand

Abstract

The editor's preface gives an overview of current theoretical and methodological issues in Shoah studies, with a specific focus on the Francophone situation. It also presents the various contributions, which have been arranged according to a chronological order.

Résumé

L'introduction des éditeurs donne un aperçu des grandes questions théoriques et méthodologiques qui sont actuellement débattues dans les études de la Shoah, mettant l'accent sur la situation particulière de la culture francophone. Elle présente aussi les différentes contributions, qui ont été arrangées dans un ordre chronologique.

Keywords

Shoah, Francophone, witness, postcolonial studies

Parler des représentations récentes de la Shoah, même en se limitant qu'aux productions artistiques et littéraires venues de pays et régions francophones, constitue un énorme défi : chaque jour paraissent ou sont annoncés de nouveaux films, récits et même témoignages ayant trait aux camps nazis et, plus précisément, à la persécution et l'extermination des juifs d'Europe¹. Ainsi Claude Lanzmann présentait-il récemment un « nouveau » film au festival de Cannes 2013. Intitulé *Le dernier des injustes*, titre en forme de clin d'œil au *Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart, le film est constitué de rush d'entrevues écartées du montage final de *Shoah*². À l'âge de 87 ans, Lanzmann retourne encore une fois vers les nombreuses images et les entretiens troublants avec des témoins réalisés durant les années 1970 et qu'il n'avait pas pu incorporer dans son vaste reportage (pour toutes sortes de raisons, dont la première tient sans aucun doute à l'aspect déjà monumental de *Shoah*). Un sentiment d'urgence est palpable chez ceux et celles qui ont été contemporains de la Catastrophe, comme en font également foi la parution de nombreux nouveaux témoignages de survivants et la poursuite de projets d'enregistrement de témoignages de déportés et d'enfants cachés menés par des groupes comme la *Shoah Foundation*. À cela s'ajoutent les « générations d'après » qui prennent part depuis quelques années déjà au discours contemporain sur la Shoah. Pour qui veut suivre l'énorme vague des productions culturelles en langue

1. Pour des raisons d'uniformité, nous écrivons « juif » sans majuscule. Il va s'en dire que nous préservons la majuscule en anglais ainsi que dans les citations où est utilisée l'orthographe avec majuscule. Nous suivons en cela Jean-François Lyotard (1988). Voir également Élisabeth Fontenay (s.d.) à ce sujet.

2. Le film porte sur le rabbin Benjamin Murmelstein, connu pour son rôle ambivalent vis-à-vis de la communauté juive de Vienne.

française portant sur le génocide des juifs d'Europe, que ce soit sous la forme de témoignages, de récits, de romans, de pièces de théâtre, de recueils de poésie ou de films de fiction, de films documentaires ou de reportages, le risque est grand d'être constamment en retard, toujours rattrapé par de nouveaux discours et représentations tentant d'approcher cet événement traumatique fondateur de l'Europe contemporaine, voire du monde occidental.

Avec le titre « Représentations récentes de la Shoah dans les cultures francophones³ » donné à ce dossier de la revue *Image & Narrative*, nous désirons arrêter le temps, pour un temps du moins, figer l'image afin de tenter de voir clair, ne serait-ce qu'un instant, dans cette déferlante de discours. Or, tout en disant que les représentations de la Shoah abondent, nous n'insinuons surtout pas qu'elles seraient trop nombreuses. Au contraire, l'intérêt renouvelé de la part d'auteurs et de créateurs nés après, voire bien après la « libération des camps » nous semble attester de la fulgurance de ces événements et de leurs effets encore aujourd'hui agissant sur les consciences et les imaginaires. Nous souhaitons donc ajouter une pierre à l'imposant édifice des études sur les représentations de la Shoah, tout en étant conscientes que le travail présenté ici, issu de la rencontre de sept chercheurs, ne peut prétendre à l'exhaustivité. Notre perspective est forcément limitée, mais s'efforce néanmoins de remédier à un certain déséquilibre dans l'étude d'œuvres françaises et francophones sur la Shoah qui demeure encore bien timide lorsqu'on la compare aux travaux similaires effectués du côté anglo-saxon notamment.

Il nous apparaît d'autant plus important de poursuivre aujourd'hui la réflexion sur les manières d'envisager et de représenter ces événements traumatiques que le contexte actuel particulier nous place au point de jonction de deux mouvements. Le premier tient à la disparition annoncée des derniers témoins directs. En raison de cette disparition prochaine, les discours et les appropriations d'une mémoire liée à l'extermination des juifs d'Europe se modifient et les enjeux soulevés par les représentations contemporaines de la Shoah et par les usages de sa mémoire par les générations d'après, offrent matière à débats et à analyses. Près de 70 ans après la fin de la guerre et la libération des camps de concentration, le nombre de survivants va nécessairement en diminuant. Mais la disparition prochaine de la mémoire vive des camps et de la persécution nazis ne signe pas pour autant la fin de la remémoration. L'entrée prochaine dans ce que certains nomment une ère post-post-Holocauste nous engage à envisager des formes inusitées de préservation et de transmission de la mémoire et à repenser le lien très fort qui s'est noué entre les formes testimoniales et la mémoire de la Shoah. Dans l'immédiat de l'après-guerre les survivants ont été peu nombreux à raconter ce qu'ils avaient enduré. Au « silence » (tout relatif et récemment relativisé par Azouvi⁴) des témoins fait écho la reconnaissance tardive de la spécificité

3. Ce dossier fait suite à un colloque, initié par le « Postcolonial Research Group », à l'Université d'Anvers au mois d'octobre 2012, en collaboration avec IJS (« Institute for Jewish Studies »). Nous remercions la FNRS et IJS, ainsi que le département de *Letterkunde* de l'UA pour leur généreux soutien.

4. Dans un récent ouvrage intitulé *Le mythe du grand silence* (2012), François Azouvi conteste la thèse d'un silence quasi total sur la spécificité juive du massacre, thèse soutenue notamment par Annette Wieviorka dans *L'ère du témoin*. Dans son enquête extensive, il recense de nombreux discours tenus notamment par des groupes, juifs et chrétiens, dès 1944, dans lesquels « l'appartenance juive [des victimes] n'est nullement masquée » (33). Force est cependant de constater, comme le fait d'ailleurs Azouvi lorsqu'il affirme qu'on peut « renâcler devant la transformation du massacre des Juifs en un "holocauste" » (57) ou cite le mot de Lilly Scherr sur les « ambigües complaisances » (373) des propos sur les souffrances des juifs, que certains de ces discours sont teintés, pour ne pas dire pétris d'antisémitisme.

« juive » du massacre et de l'ampleur de la destruction. S'il a fallu attendre plusieurs années avant de voir apparaître une véritable réflexion sur la persécution et l'extermination des juifs, pendant un temps reléguées en note de bas de page dans les ouvrages traitant de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que sur l'écriture testimoniale, le début de l'ère du témoin a marqué un point tournant dans la prise en considération des écrits des survivants. De l'ère du témoin, serions-nous passés à l'ère du méta-témoin, ou encore du « témoignage imaginaire » (Darrieussecq, 2010 289)? Les œuvres analysées dans le présent dossier pointent vers un certain éloignement de la posture testimoniale au profit d'une écriture qui incorpore la « langue brisée » des témoins sans cependant la répéter dirions-nous en paraphrasant au passage Marie Darrieussecq (2010 299). Comme le montre Alexandre Prstojevic dans l'essai *Le témoin et la bibliothèque*, un passage graduel « de la diction à la fiction » (2012 11) s'est effectué depuis la naissance de ce qui est désormais désigné comme la littérature de la Shoah et, parfois, par la dénomination plus inclusive de littérature concentrationnaire. Prenant à ses débuts surtout la forme du témoignage (ou du documentaire en ce qui a trait au cinéma), cette littérature s'est déplacée vers un pôle fictionnel et tend désormais à « *s'inscrire dans le champ de la littérature romanesque* » (221, italiques de l'auteur).

Le second mouvement qui nous intéresse a trait à la mondialisation grandissante de la mémoire de la Shoah. Depuis les années 1990, s'est opéré un découplage de la mémoire collective et de l'histoire nationale. Cela se marque géographiquement et symboliquement. Plusieurs sites commémoratifs sont désormais construits hors des frontières de l'Europe. Au-delà de cette migration physique des lieux de commémoration, le génocide des juifs d'Europe connaît aussi un déplacement symbolique, une sorte de décentralisation qui l'inscrit dans un mouvement multidirectionnel pour le dire ici avec le terme qui donne son titre à l'essai de Rothberg, *Multidirectional Memory*. La Shoah est souvent évoquée à titre de paradigme de pratiques déshumanisantes, d'un refus radical de l'altérité et de l'abandon et du confinement de certaines populations dans des zones d'exclusion et de non-droits. Déjà dans les années 1950 et 1960 Sartre, Césaire, Fanon et André Schwarz-Bart, notamment, dressaient des parallèles entre l'univers concentrationnaire et l'univers de plantation, montrant comment la violence de la colonisation rappelle ou préfigure la violence génocidaire nazie. Cette filiation entre la destruction des juifs d'Europe et d'autres événements historiques marqués par la violence est affirmée plus fortement aujourd'hui, alors que la Shoah est devenue « a template for collective memory in areas of the world that had nothing to do with those events but that have known other collective trauma » (Rubin Suleiman, 2006 2). La qualité de paradigme accordée à la mémoire de l'Holocauste permet, d'une part, de relativiser la menace d'effacement pesant sur elle avec l'entrée dans une « ère sans témoin ». Car sa mobilisation dans d'autres contextes traumatiques est peut-être l'un des gages de sa pérennité. D'autre part, elle permet d'inscrire la Shoah dans une « généalogique européenne » (Traverso) de la violence et de « l'appréhender dans le cadre de l'histoire » occidentale (2002 11).

On ne peut donc parler de la Shoah aujourd'hui sans nécessairement s'inscrire dans des héritages théoriques et critiques multiples, en plus d'être multidisciplinaires et multilingues et sans s'engager sur une voie déjà pavée de nombreux discours, où il reste cependant encore à dire. En témoigne l'intérêt renouvelé de créateurs des générations d'après, qui n'ont pas connus la période de la Seconde Guerre mondiale et n'abordent donc ces événements qu'à la lumière de ses représentations et des discours

portés sur eux. La scène littéraire française est particulièrement marquée par l'investissement de la mémoire de la Shoah par des auteurs qui, tantôt en sont les héritiers officiels et tantôt n'entretiennent qu'un rapport affiliatif avec elle. Dans d'autres corpus nationaux, qui peuvent nous sembler *a priori* moins directement concernés, comme, pour ne prendre ici que deux exemples, les corpus québécois ou antillais, sont aussi visibles les signes d'un mouvement mondial d'appropriation et de mise en fiction de la mémoire de la Shoah. En ce sens, la parution des *Bienveillantes* de Littell en 2006 n'a été que le révélateur d'un processus qui s'était déjà engagé depuis quelques années et qui s'est intensifié depuis.

Analyser les représentations littéraires, cinématographiques et théâtrales de la Shoah, c'est également s'avancer sur un chemin balisé par des polémiques et des contentieux, à commencer par celui du nom à donner à des événements tragiques qui ont eu lieu sur une période d'une dizaine d'années sur plusieurs territoires nationaux. Le terrain de l'étude de la Shoah se signale aussi par un certain nombre de proscriptions, dont les plus retentissantes sont probablement l'interdit de comparaison qui se profile dans les discours affirmant l'unicité de la Shoah et l'interdit de la représentation, souvent formulée sous un jour adouci qui transforme la prohibition en une impossibilité. En interrogeant les interdits, nous ne voulons certes pas nier l'ampleur de ces événements traumatiques ni de tomber du côté d'équivalences absurdes. Il s'agit plutôt de prendre la mesure des liens tissés entre la mémoire de la Shoah et d'autres mémoires collectives marquées par la violence et l'humiliation. Les articles rassemblés s'emploient de façon plus ou moins manifeste à entrer en dialogue avec les proscriptions qui pèsent parfois sur les représentations de l'Holocauste. Ce « système d'injonctions et d'interdits » dont est fait « la culture polémique des mémoires » (Coquio, 1999 23) ne peut être compris que lorsqu'il est historicisé, non seulement replacé dans le contexte qui l'a vu naître, mais également dans son rapport aux discours négationnistes. Bien qu'aucun des articles de ce numéro n'en traite, il ne faut pas oublier que la France a été et est encore un terreau fertile aux discours négationnistes et que la recherche sur la Shoah peut difficilement faire l'économie de ces dénégations.

L'intitulé du dossier pointe ainsi du côté d'une suspension du jugement. Tout en conservant un esprit critique vis-à-vis des usages et des abus de la mémoire de la Shoah, les articles rassemblés ici invitent à arrêter – momentanément – le geste de condamnation trop souvent d'emblée posé devant des explorations mémorielles qui s'aventurent hors de ces balises. Les réflexions présentées dans les pages qui suivent portent autant sur des auteurs qui ont été contemporains de l'Holocauste (Rawicz, Schwarz-Bart) que sur des écrivains et cinéastes des « génération d'après » (dont Philippe Lioret, Romain Goupil, François Emmanuel, Thierry Hesse)⁵. Tous ont cependant en commun une posture énonciative de créateurs plutôt que de témoins. Cela s'avère aussi vrai pour Rawicz, qui a été déporté, et pour Schwarz-Bart, qui a été témoin des persécutions et a perdu la presque totalité de sa famille dans la Shoah. Cela pour dire que leurs œuvres ne sauraient se réduire à une déposition ni au symptôme d'un traumatisme et que si posture de témoin il y a en partie dans leurs romans, celle-ci demeure inséparable de leur travail d'écrivains.

Pour des raisons de clarté et de méthodologie, nous avons respecté un certain ordre chronologique lors de notre séminaire et nous le reprenons ici. Dans le premier article, Christa Stevens revient sur un

5. Notons que la sous-représentation des femmes est due au hasard et ne se veut donc pas représentative de leur apport aux représentations contemporaines du génocide.

roman qui a fait scandale au moment de sa parution : *Le sang du ciel* du Polonais Piotr Rawicz. Stevens montre comment l'auteur ose égratigner l'aura quelque peu « sacrée » autour de la Shoah en versant dans l'extrême violence, sexuelle entre autres, et en démantelant aussi l'idée de l'unicité de pareille exaction. Dans « André Schwarz-Bart à Auschwitz et Jérusalem », Kathleen Gyssels analyse le récit posthume de l'auteur du *Dernier des Justes*. Dans cette « circonfession » qu'est *L'étoile du matin*, l'auteur avoue le naufrage d'une écriture nouant diaspora noire et juive⁶, mémoire pour deux communautés de souffrance, tout en critiquant l'état actuel de la crise au Moyen-Orient, raison pour laquelle le témoignage est resté « inédit » de son vivant.

Les contributions suivantes se situent plutôt du côté de la « postmémoire » (Hirsch) de la Shoah. Dans l'article sur *Démon* de Thierry Hesse, Evelyne Ledoux-Beaugrand s'intéresse aux phénomènes de hantise liés à une transmission traumatique. Elle examine comment la blessure physique du narrateur de *Démon* se fait le vecteur d'appropriation et de symbolisation d'une mémoire familiale endeuillée par la Shoah. Dans « Mémoire palimpseste », Max Silverman montre comment la mémoire fonctionne dans quelques œuvres littéraires et cinématographique à la façon d'un palimpseste, les traces mémorielles de la Shoah s'entrelaçant à des références à d'autres guerres, notamment la guerre d'Algérie et le conflit au Proche Orient. C'est ici, comme dans l'article de Sébastien Fevry, que s'illustre le concept de « nœuds de mémoire » (Rothberg *et al.* 2010), où s'amarrent les unes aux autres des mémoires qu'on a trop longtemps considérées comme compétitives, voire mutuellement exclusives. C'est à travers des fictions comme *La question humaine*, *Écorces*, mais aussi des films comme *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard étudiés par Max Silverman, que les renvois à la Shoah font entendre ou donnent à voir des réverbérations particulières. Cette même approche intermémorielle est développée dans l'article de Sébastien Fevry. Celui-ci analyse quelques films récents dans lesquels l'histoire des sans-papiers en France rappelle l'Occupation. Le fil rouge entre ces différentes fictions contemporaines est la notion de l'« hantologie » (Derrida) ou de la hantise du passé (Rousso), déjà inscrite en creux par le mythe du *dibbouk* dans le récit de Schwarz-Bart ou encore dans des romans comme *Dora Bruder* de Modiano, ou, dans un autre registre, *W ou le souvenir d'enfance* de Perec. Le protagoniste (et parfois l'auteur lui-même) marche sur les pas de personnes qui se sont trouvées au cœur d'histoires imbriquées. C'est à cette conscientisation d'une temporalité joignant différentes histoires, comme les crises de décolonisation et des moments de commémoration, qu'appellent aussi les historiens de la *Fracture coloniale* (Bancel, Blanchard, Lemaire).

Pour finir, les articles de Dinah Stillman et de Serge Goriely dressent des panoramas, l'un d'une nouvelle obsession française pour la rafle du Vél' d'Hiv, dont témoigne l'abondante et récente production cinématographique française ayant pour thème ce moment particulièrement sombre du régime de Vichy, et, l'autre, des productions théâtrales articulées autour de la question de la Shoah et présentées en Belgique depuis les années 1950. Dinah Stillman passe en revue le contexte qui a fait de 2010 un moment-clé dans la représentation cinématographique du Vél' d'Hiv par des cinéastes français. Parfois adaptés de romans à succès (comme *Sarah's Keys*), jouant parfois la carte de la reconstitution historique (comme *La rafle*), ces films confrontent le public français avec une page noire et, surtout, méconnue de l'histoire nationale.

6. Montrant déjà ce qui sera plus tard analysé dans les travaux, entre autres, de Michael Rothberg, Debarati Sanyal et Max Silverman (2010).

Serge Goriely montre quant à lui l'évolution du « thème » de la Shoah sur la scène théâtrale belge depuis ses débuts difficiles, balbutiants même, jusqu'à ses expressions plus variées et complexes. Les premières pièces présentées en Belgique sont surtout des adaptations de romans étrangers, et il faut attendre le dramaturge René Kalisky à la fin des années 1970, pour pouvoir assister à des pièces de dramaturges belges. Le passé se met alors en scène, entre témoignage et accusation, et sont explorées d'autres voies, plus complexes et riches que celle, « classique », opposant bourreaux et victimes. Plus récemment, un théâtre destiné aux jeunes spectateurs se met en place. Ce théâtre de la Shoah conçu spécialement pour un jeune public montre bien le souci de transmission de la mémoire dont sont aujourd'hui animés les créateurs et les penseurs qui sondent cette béance qu'est l'extermination programmée d'êtres humains par leurs semblables.

Bibliographie

- Azouvi, François. *Le mythe du grand silence. Auschwitz, les Français, la mémoire*. Paris : Fayard, 2012.
- Bancel, Nicolas, Philippe Blanchard, Sandrine Lemaire. *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris : La Découverte, 2005.
- Coquio, Catherine. « Du malentendu ». *Parler des camps, penser les génocides*. Catherine Coquio (éd.). Paris : Albin Michel, 1999. 17-86.
- Darrieussecq, Marie. *Rapport de police*. Paris : P.O.L, coll. « Folio », 2010.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.
- Fontenay, Elisabeth. « À propos de Lyotard et des "Juifs" ». *Institut d'études levinassiennes*. En ligne : <http://www.levinas.fr/textes/pager.asp?a=9>. Dernière consultation le 31 mai 2013.
- Hirsch, Marianne. « The Generation of Post-Memory », *Poetics Today*, 29.1 (Spring 2008): 103-128.
- Lanzmann, Claude. *Le dernier des Injustes*. Le Pacte, 3h38 mn, 2013.
- Lyotard, Jean-François. *Heidegger et « les juifs »*. Paris : Galilée. 1988.
- Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard. 1997.
- Perec, George. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard. 1975.
- Prstojevic, Alexandre. *Le témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet Romanesque*. Paris: Éditions Cécile Defaut, 2012.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Rothberg, Michael, Debarati Sanyal et Max Silverman (Éds.). « Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture », *Yale French Studies* 118-119 (November 2010).
- Rousso, Henry. *La hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*. Paris : Éditions Textuel, 1998.
- Rubin Suleiman, Susan. *Crisis of Memory and the Second World War*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2006.
- Traverso, Enzo. *La violence nazie, une généalogie européenne*. Paris: La Fabrique, 2002.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.

Kathleen Gyssels teaches diaspora literatures (Caribbean and African) at the University of Antwerp. She is the author of, amongst others, *Sages sorcières? Révision de la mauvaise mère dans Beloved, Praisesong for the Widow et Moi, Tituba* (American UP, 2001) and *Passes et impasses dans le comparatisme caribéen* (Champion, 2010). A work in print deals with the entire body of fiction by André and Simone Schwarz-Bart, entitled *Marrane et marronne: la coécriture réversible de Simone et André Schwarz-Bart* (Rodopi, 2013).

kathleen.gyssels@ua.ac.be

Evelyne Ledoux-Beaugrand a obtenu un doctorat en littératures de langue française de l'Université de Montréal en 2010. Chercheure postdoctorale au Centre for Literature and Trauma de l'Université de Gand, elle s'intéresse aux usages et aux appropriations de la mémoire de la Shoah dans la littérature de l'extrême contemporain. Des articles issus de ce projet paraîtront prochainement, entre autres dans *Études françaises* et *French Forum*. Elle est également l'auteure d'articles sur les écrits de femmes, dont les plus récents ont été publiés dans *Temps zéro*, *Globe* et *Women in French Studies*, et d'un ouvrage, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (Éditions XYZ, 2013).

evelynelbeaugrand@me.com

Le scandale de Piotr Rawicz

Le sang du ciel, la Kabbale et l'écriture sacrilège

Christa Stevens

Résumé

Cet article analyse l'intertexte kabbalistique du *Sang du ciel* avec l'objectif de reconsidérer quelques problèmes qui causent « scandale » dans ce texte de Piotr Rawicz : le refus d'accepter le caractère unique et inédit de la Shoah, la primauté accordée aux interrogations métaphysiques et ontologiques, un imaginaire sexuel et une teneur régulièrement raillante ou blasphématoire. Les références kabbalistiques, qui se font surtout connaître comme des inversions opérées aux récits mystiques de la Création, mettent en lumière que le texte de Rawicz est porté par un désir de dé-création, signe à son tour d'un profond désespoir.

Abstract

This article analyzes the kabbalistic intertext of *Le sang du ciel* and reconsiders elements of the “scandal” caused by Piotr Rawicz's novel: the refusal to accept the new and unique nature of the Holocaust, the primacy given to metaphysical and ontological interrogations, the use of sexual imagery, and mocking or blasphemous remarks. The kabbalistic references, mostly inversions of mystical Creation stories, highlight that Rawicz's text is motivated by a profound desire to de-create, which reveals his deepest despair.

Keywords

(Piotr) Rawicz, Kabbala, (Le) Sang du ciel, scandal, sexuality

Pour lui, tout touchait à la métaphysique, même la dérision.

Elie Wiesel, *La nuit* (1996 : 476)

Il aimait les femmes

Et la Kabbale

Piotr Rawicz, *Le sang du ciel* (183)

Piotr (Pinchas) Rawicz¹, l'écrivain juif ukrainien qui en 1947 s'exila en France, appartient à la même génération d'auteurs-témoins qu'André Schwarz-Bart et Elie Wiesel, l'ami à qui on doit un portrait

1. Né à Lvov en 1919 et mort à Paris en 1982.

émouvant de l’auteur (Wiesel 1996)². Son roman *Le sang du ciel* (1961), publié trois ans après *La Nuit*, deux ans après *Le Dernier des Justes*, connu comme ceux-ci un succès immédiat. Primé en 1962 par le Prix Rivarol (pour le meilleur livre écrit en français par un étranger), il fut dès les années 60 traduit en une dizaine de langues, dont l’hébreu et l’américain.

En dépit de ce succès initial, le roman passa quasiment inaperçu durant « l’ère du témoin » qui, rappelons-le, ne commença vraiment en France qu’au début des années 80, avec la capture de Klaus Barbie en 1983. Même un deuxième tirage en juin 1982, un mois après que l’auteur s’est donné la mort³, ne remédia à ce silence. Ce n’est qu’au cours des années 90, avec l’intérêt grandissant pour la « littérature de la Shoah », que la critique en France comme ailleurs (re-) découvrit le roman. Les événements-dates sont des plus récents : la parution en 2004 de la traduction polonaise⁴, langue maternelle de l’auteur et, pour le domaine francophone, la reprise du roman par un nouvel éditeur en 2011, suivie en 2012 par des lectures radiophoniques, diffusées en feuilleton par France Culture⁵. De plus, pour ce printemps 2013, un collectif avec des essais sur et des textes inédits de Rawicz, ainsi qu’une rencontre autour du roman au Mémorial de la Shoah à Paris, sont prévus.⁶

On a du mal à expliquer ce long oubli dont *Le sang du ciel* vient tout juste de sortir. Est-ce parce que le roman, écrit dans l’urgence, est resté unique dans l’œuvre de Rawicz ? Il est vrai qu’en 1969 l’auteur sortit *Bloc-notes d’un contre-révolutionnaire*, mais la critique féroce qu’il y énonce contre la gauche et sa « révolution » romantique et naïve le mit à l’écart de la scène littéraire parisienne. Provoqué par l’auteur, un Philippe Sollers l’aurait même frappé lors d’une émission télévisée en direct (Rudolf 2007 : 58) ! Cette mésaventure en rappelle d’ailleurs une autre : des propos insolites énoncés lors d’un entretien avec Anna Langfus, publié en 1962 dans la revue juive *L’Arche*, l’éloignèrent, du moins pour un certain temps, de l’intelligentsia juive française.

Serait-ce encore parce que *Le sang du ciel* se situe en Ukraine et en Pologne – c’est-à-dire, pour reprendre une raillerie de Rawicz (citant Jarry), « nulle part » pour la Pologne et, à ce compte-là, « nulle-part-de-nulle-part » quant à l’Ukraine (Rawicz 1982, II) ? Cette « nulle-part-de-nulle-part » fut pourtant la scène d’une triple persécution des Juifs, à la fois nazie, soviétique et nationaliste ukrainienne. Ou serait-ce encore à cause du protagoniste Boris, personnalité peu orthodoxe, à la manière de son créateur, et de son expérience spécifique de la Shoah, qui est également celle de l’auteur ? Ancien rescapé d’Auschwitz et de Leitmeritz, un camp de concentration près de Theresienstadt, Rawicz doit sa survie, tout comme Boris, aux astuces – des faux papiers d’identité, un certificat médical truqué expliquant sa circoncision,

2. Rawicz et Schwarz-Bart se sont également connus. En témoigne une lettre que ce dernier a écrit à Anthony Rudolf où il évoque une rencontre à Londres – il ne mentionne pas de date – au sujet des anciens écrivains yiddish où étaient présents Rawicz et Wiesel (Rudolf 57).

3. Rawicz se tua d’une balle quelques semaines après le décès de sa femme Anka D’Astrée, morte d’un cancer. Dans son texte dédié à son ami, Wiesel essaie d’expliquer cet acte en le considérant du point de vue du survivant (Wiesel 1996).

4. *Krew nieba* (traduction d’Andrzej Socha, préface d’Hélène Cixous). Cracovie : Wydawnictwo Krakowskie, 2003. Hélène Cixous publia la version française de son texte, un portrait personnel de l’auteur, sous le titre « Piotr, all passion spent » dans son livre *L’amour du loup et autres remords* (Cixous 2003).

5. Dans le programme « Le Feuilleton », dans une adaptation de Jean-Paul Thaens. Voir : <http://www.franceculture.fr/personne-piotr-rawicz>. Consulté le 15 avril 2013.

6. Entretemps, le volume est paru aux éditions Kimé : *Un ciel de sang et de cendres. Piotr Rawicz et la solitude du témoin*, Anny Dayan Rosenman et Fransiska Louwagie (éds.).

une parfaite maîtrise de l'allemand et de l'ukrainien – qui lui ont permis de cacher sa judéité et de passer pour un prisonnier politique ukrainien chrétien. « Rawicz was the first to admit that his experience of Auschwitz was not the worst possible » (66), nous rappelle Anthony Rudolf⁷ dans une phrase qui adopte la veine ironique de l'auteur. Son alter ego, Boris alias Youri Goletz, témoin déjà peu digne de l'être, serait-il alors comme un témoin de moindre envergure, qui ne peut pas raconter « tout » parce qu'il n'a pas vécu tout (Agamben 16-18) ?

Mais avant tout cela, Rawicz est un « témoin scandaleux », selon l'expression d'Anny Dayan-Rosenman (2007, 205),⁸ parce qu'il transgresse les interdits tacitement assignés au témoignage : celui de ne pas mélanger parole testimoniale et œuvre littéraire vu le danger d'« esthétiser » la Catastrophe (devant l'indicible de l'horreur, Rawicz explore et thématise justement les puissances évocatrices du « procédé littéraire ») ; celui de garder le silence sur certains sujets, notamment le corps, la sexualité et l'érotisme (leur omniprésence chez Rawicz frôle le scabreux et l'obscène) ; celui de garder le respect quant aux interrogations religieuses et métaphysiques (la recherche de la vérité ontologique et métaphysique que représente la Shoah à ses yeux prime sur la vérité historique). C'est sur ce dernier point, encore peu développé par la critique littéraire, que nous allons focaliser notre lecture du texte. Nous analyserons notamment la notion de l'Histoire et l'importance de l'intertexte kabbalistique.

La Shoah et l'histoire juive

Se rattachant à l'injonction biblique de « *Zakhor !* », « Souviens-toi » en hébreu, *Le sang du ciel* embrasse très explicitement l'ethos testimonial, formulé dès les premières pages par le chef du ghetto d'une petite ville ukrainienne, Léon L. : « La seule chose qui compte, qui va compter, c'est la vertu des témoins. Soyez témoins et que Dieu vous garde... » (29). Et témoignage il y a, à commencer par celui du protagoniste Boris, alter ego de l'auteur, dont l'histoire est traitée en trois parties : la mise en ghetto et le massacre consécutif de la population juive de la ville, la fuite et l'errance de Boris et sa compagne Noémie à travers une Pologne nazifiée et, enfin, l'interrogatoire et la déportation de Boris devenu Youri Goletz. La part autobiographique du roman se complète par un récit-cadre situé à Paris en 1961. Ici, un narrateur, écrivain publique de profession, compose le récit – celui même qu'on est en train de lire – à la base de souvenirs que lui raconte un « client », personnage marginal et solitaire qui, à lui seul, représente le mal à vivre et le désespoir du survivant-exilé.

Il y a témoignage aussi, éclatement de témoignages même, à travers une multitude de micro-récits concernant les gens du ghetto et d'autres personnes que Boris rencontre dans la prison et le camp. Dès le début du récit, l'historicité précise des événements est laissée en suspens – « En Ukraine, une ville d'importance moyenne. / Le douze juillet mille neuf cent quarante et... » (14) –, mais on reconnaît dans le personnage Léon L. l'avocat Leyb Landau, qui organisa au ghetto de Lemberg (Lvov) l'auto-assistance de la communauté juive. À son tour le personnage de Garine, ce « sauveur de plus » (38) qui retarda la déportation des habitants du ghetto en les employant dans ses ateliers de travail, rappelle Salo

7. On doit à Anthony Rudolf, qui a connu Rawicz personnellement, la meilleure documentation sur la vie et l'œuvre de Rawicz parue jusqu'à ce jour (Rudolf 2007).

8. « Piotr Rawicz (1919-1982), un témoin scandaleux » est aussi le titre de la rencontre organisée par le Mémorial de la Shoah, en collaboration avec l'Institut polonais à Paris, le 2 juin 2013, avec Hélène Cixous, Catherine Coquio, Anny Dayan Rosenman, Bertrand Leclair, Fransiska Louwagie, Anthony Rudolf et Régine Waintrater.

Greiver qui créa des ateliers analogues à ceux des ghettos de Cracovie et de Lvov (Roskies 226).

Le sang du ciel, de par sa continuelle mise en faillite de l'écriture comme porteuse de vérité, selon la devise : « écrire tout de suite, mentir tout de suite » (120), est emblématique de la « crise du témoignage » dans laquelle le cataclysme de Shoah a jeté tout discours – historiographique, testimonial, littéraire – prétendant « raconter » ce qui s'est passé (Felman et Laub 93-119 ; Stevens 2008). Mais l'absence de références temporelles et géographiques précises et l'abstraction délibérée qui s'ensuivent indiquent que pour Rawicz, la relation exacte des faits n'est pas le plus important. Dès la quatrième de couverture il avertit le lecteur à ce propos : « Toute une littérature de témoignages, de documents et de chroniques a cherché à évoquer le monde des ghettos, des camps et des chambres à gaz. Quelle qu'en soit la valeur, sa portée reste limitée, justement à cause de son caractère historique ». Si Rawicz semble se distancier ici d'une écriture littéraire mémorielle dont l'œuvre de Primo Levi – qui, pour sa part, trouvait *Le sang du ciel* trop littéraire (Rudolf 19) – est devenue paradigmatique, ce n'est pas tellement la relation à l'Histoire de cette littérature qui lui fait problème, mais, comme on va le voir, le concept de l'historicité elle-même sur laquelle elle repose, une vue de l'Histoire que Rawicz juge incapable de rendre compte de ce qui, à ses yeux, est véritablement en jeu dans la Shoah.

« Ce livre n'est pas un document historique » (260), dit la postface et souvent la critique littéraire a compris cette déclaration comme une affirmation de l'identité littéraire du témoignage, la parole poétique étant la seule capable de s'approcher de l'indicible. Mais le reste de la postface indique que, pour l'auteur, l'histoire qu'on vient de lire dépasse le cadre historique de la Shoah, voire dépasse la notion d'Histoire elle-même :

Ce livre n'est pas un document historique.

Si la notion de hasard (comme la plupart des notions) ne paraissait pas absurde à l'auteur, il dirait volontiers que toute référence à une époque, un territoire ou une ethnie déterminés est fortuite.

Les événements relatés pourraient surgir en tout lieu et en tout temps dans l'âme de n'importe quel homme, planète, minéral...

Cette déclaration insolite, qui semble refuser au Désastre son caractère unique et inédit – tout en démentant la valeur testimoniale du livre – résonne aussi dans l'entretien que Rawicz eut avec Anna Langfus, invitée par *L'Arche* à dialoguer avec lui parce que, ancienne déportée comme lui, de langue polonaise comme lui, elle venait de publier son propre roman autobiographique sur la Shoah, *Le sel et le soufre*. Pendant cette entrevue, Rawicz scandalisa la future lauréate du Prix Goncourt 1962 (avec *Les bagages de sable*) par des remarques du genre :

J'ai choisi cette époque [comme sujet d'écriture] parce que je la trouve... très représentative, et parce qu'elle se prêtait d'une façon extraordinaire à mon propos. La vérité historique ou politique ne m'intéresse pas. Seule compte pour moi la vérité ontologique [...] Je trouve cette époque parfaitement normale. Elle correspond à ce qu'il y a de plus profond en nous. Pour moi, cette guerre est comme le germe même de l'être, l'être à l'état pur. (17)

Si Langfus – ou est-ce la rédaction de *L'Arche* ? – dans son introduction qualifie l'interview comme

« un document à porter au dossier des traumatismes provoqués par le temps du mépris chez certains de ses survivants » (16), il importe de prendre Rawicz au sérieux et de considérer cette question de la « normalité » de l'époque de la Shoah, de son unicité contestable sur lesquels l'auteur n'a de cesse de revenir. Une première réponse se trouve dans le contexte de l'historiographie juive. Rawicz s'explique lui-même dans la préface qu'il écrivait pour le roman *Sablier* de Danilo Kiš : « [pour] des théologiens juifs, Auschwitz, l'holocauste hitlérien constituent la réédition, la répétition d'un événement archétypal et métahistorique : la destruction du temple de Jérusalem. » (Rawicz v) L'auteur se réfère ici à la conception, foncièrement religieuse, selon laquelle « l'histoire est une théophanie » (Yerushalmi 28-29) : elle se pense en termes de défis lancés par Dieu et de réponses apportées par l'être humain. L'histoire s'accomplirait à travers les grandes épreuves subies par le peuple d'Israël, dont la perte du Paradis constitue l'événement archétypal, relayé par la destruction du Premier Temple en – 586 et celle du Second en 70 ou encore par l'expulsion de Sefarad en 1492, reprise de l'exil primaire. L'intégration de la Catastrophe dans la lignée des calamités du passé fut un sujet de débat dans la théologie et la philosophie juives « après Auschwitz » (Rubinstein 1966), ainsi qu'un thème important dans la littérature de la Shoah (Alexandre 1979). Pensons, pour ne prendre qu'un exemple, au *Dernier des Justes* dont le premier chapitre relate la légende des Justes en la rattachant à « une histoire surchargée de martyrs » (Schwarz-Bart 12), qui commence, dans le roman, par l'expulsion des Juifs de l'Angleterre en 1185 mais se réfère aussi aux autodafés « à Spire, à Mayence, Worms, Cologne, et Prague au cours du fatidique été 1096 » (12). Rawicz, pour sa part, évoque dans son livre les différentes vagues de pogroms qui, bien avant les razzias des nazis, ont ravagé l'Ukraine, notamment les massacres en 1648-1649 de « l'ataman Bohdane Khmielnitzki [qui a] fait égorger, noyer et empaler quelques centaines de milliers d'entre les nôtres » (36). Et Léna, la voyante à qui Boris demande conseil, l'enjoint à sentir que « le temps est UN » et, petit rappel du *Zakhor*, à « ne pas oublier ce qu'on a senti » (62).

Rawicz se détache cependant de cette tradition en élargissant la vision transhistorique et métahistorique à une perspective ontologique, situant la Shoah (et l'histoire des Juifs) donc dans le domaine de l'être et non plus dans celui du devenir. Invité à des congrès juifs, il n'eut de cesse d'y revenir. Lors du « Paris Colloquium » organisé en mai 1971 par la revue *European Judaism*, il affirma par exemple que le judaïsme est « the quest throughout history, of an extreme ontological situation » et que « the Jews are people who live the human condition at the limits, the extremes » (Rawicz 1971-1972 : 19). Lors d'un colloque de la section française du *World Jewish Congress* à Paris en 1974, il déclara encore que les Juifs se trouvent impliqués dans « une exploration perpétuelle des limites, tantôt subie et tantôt voulue » et représentent dès lors un « concentrat ontologique » de l'existence humaine (Rawicz 1975 : 74). Cette perspective ontologique permet d'expliquer la postface déroutante de Rawicz sur deux points. D'abord, si la Shoah est la manifestation d'une vérité universelle, ontologique, rien n'empêcherait, en effet, qu'elle puisse arriver aux autres, « en tout lieu et en tout temps » (260) (Alexander 22). Ensuite, puisqu'elle se situe dans le domaine de l'être, la Catastrophe pourrait atteindre « l'âme de n'importe quel homme, planète, minéral... » (260), tous des « étants » dans le continuum que Rawicz stipule ici entre le spirituel et l'inerte, l'humain et le cosmique. A quel point Rawicz considère la Shoah en effet comme un événement à échelle universelle, cosmique, se lit dans une autre déclaration qu'il fit à Anna Langfus : elle représente « le germe même de l'être, l'être à l'état pur » (Langfus 17). L'intertexte kabbalistique, si riche en spéculations sur l'être, Dieu et la Création, va nous permettre de cerner davantage cette idée.

Références kabbalistiques

La critique littéraire s'est toujours émerveillée des références métaphysiques dans *Le sang du ciel* (Sungolowsky 661; Solotaroff 182; Wiesel 1996 : 476 ; Jaron 43). Certaines ont trait au platonisme, notamment au *Timée*⁹ (Louwagie 2006), d'autres aux *Upanishad*¹⁰ – n'oublions pas que Rawicz était sanskritiste –, un troisième groupe à la Kabbale. La Kabbale, notamment l'enseignement d'Isaac Louria (1534-1572), offre d'emblée son propre modèle transhistorique de l'histoire des Juifs. Vivant au milieu du XVI^e siècle, Louria avait à expliquer la catastrophe de sa génération, à savoir l'expulsion des juifs d'Espagne et la nouvelle situation de l'exil. Louria et ses disciples l'envisageaient comme la répétition d'un exil antérieur, et plus précisément d'un exil primordial puisqu'il serait survenu lors de la Création elle-même, à savoir l'accident de la « brisure des vases », c'est-à-dire des *sephirot*, les réceptacles à travers lesquels la lumière divine, lors de la Création, se répandait et s'écoulait – et continue à le faire, car cette émanation divine est un processus continu. Pourtant, à un certain moment, cette émanation lumineuse fut tellement forte que certains réceptacles se sont brisés. Depuis, une partie de la lumière se trouve coupée, exilée de sa source en même temps que la présence divine est bannie du monde ; on constate donc ici un double exil, qui touche aussi bien l'humanité que la divinité (Scholem 261-304).

Le sang du ciel rappelle dès son titre cette brisure primordiale : il évoque une catastrophe cosmique, voire métaphysique grâce à la double signification de « ciel », où le sang obscurcit la vision et la transposition de la lumière. Dans le texte cependant, ce « sang du ciel » est mis en rapport avec la Catastrophe, plus particulièrement avec le massacre à la mitrailleuse des habitants du ghetto. Boris y assiste à partir de sa cachette : « De la profondeur de mon puits, plat comme une punaise, rien que deux dimensions, je regarde le ciel respirer calmement : Assassiner le ciel, voir le sang du ciel... » (17). Boris y exprime le contraste écrasant qu'il ressent entre l'événement capital qui vient de se produire et la « liturgie de la rénovation » (18) à laquelle le survivant doit se soumettre. Le ciel étant aussi une métonymie de Dieu, ce passage traduit aussi la profonde solitude de l'être humain, confronté à l'apparente indifférence de son Créateur. D'où aussi cette injonction finale d'« assassiner le ciel, voir le sang du ciel » : expression de colère contre Dieu, elle exprime avant tout, à travers l'idée de la correspondance entre les domaines terrestre et céleste, un dernier appel fait à Dieu, à la manière de Jérémie dans les *Lamentations*¹¹, de considérer les siens.

Le Livre de la Création et la fin d'un monde

Une première référence à la Kabbale a trait au *Sefer Yetsirah*, le *Livre de la Création* (ou de la *Formation*). Ce traité explique comment Dieu a créé l'univers à partir de chiffres et de lettres en les traçant, gravant

9. Dans le *Timée* Platon raconte le mythe de l'origine de l'univers. Prenant comme modèle le monde des formes éternelles et parfaites (les Idées), un démiurge aurait composé du chaos originnaire le monde physique qui se caractérise par son aspect changeant et éphémère.

10. Les *Upanishad* sont un ensemble de textes philosophiques qui forment la base théorique de la religion hindoue. Les textes les plus anciens appartiennent aux écritures védiques, tandis que leur enseignement est élaboré dans le Vedanta.

11. « Souviens-toi, IHVH-Adonaï, de ce qui est pour nous ; regarde et vois notre flétrissure ! », *Quoi ?* 5 : 1. Citation tirée de la Bible traduite par André Chouraqui, où le livre des *Lamentations* figure sous le titre *Quoi ?*

ou sculptant, selon les différentes versions et traductions. *Le sang du ciel* contient une scène qui inverse (de manière blasphématoire) ce geste de la création divine. Au cimetière juif, Boris voit une douzaine de personnes, sous la surveillance d'une sentinelle, casser de vieilles pierres tombales :

Sous les coups de maillet, sourds et aveugles, s'éparpillaient les caractères sacrés des inscriptions vieilles d'un demi-millénaire, à la louange de quelque saint ou quelque philosophe. Un *aleph* s'en allait vers la gauche, tandis qu'un *hei* sculpté sur un autre morceau de pierre retombait vers la droite. Un *guimmel* épousait la poussière et un *noun* le suivait dans sa chute... Plusieurs *shin*, lettre qui symbolise l'aide miraculeuse de Dieu, venaient d'être écrasés et piétinés sous les marteaux et sous les pieds de ces ouvriers moribonds. (53-54)

L'inversion opérée par Rawicz suit le texte kabbalistique assez littéralement. Ce qui, dans ce dernier, est le travail de tracement ou de gravement créationnel, devient chez Rawicz destruction et désacralisation des lettres gravées, inscrites (« inscriptions ») sur les pierres. Les lettres que Dieu a gravées de la sorte et qu'il a en outre, selon *Sefer Yetsirah*¹², sculptées et taillées juste avant qu'il crée la boue et l'argile, tombent chez Rawicz dans la poussière, épousent celle-ci, ce qui implique qu'elles sont ramenées à leur état primordial de matière informée, voire ante-crétionnel. La destruction des tombes égalant le travail de formation par Dieu, Boris se demande si les restes de l'ancienne « Formation » divine, une fois retournées en poussière et transportées par le vent, continuent à garder cette puissance formatrice :

Les lettres sacrées, désormais solitaires, allaient-elles, une fois accomplie leur randonnée à travers les villes et les pays, se réorganiser en une nouvelle communauté, recréer un Ordre nu et cruel, à l'opposé de celui qui venait d'être détruit sous nos yeux ? (54)

Ce nouvel ordre ne peut être que « nu et cruel » puisque celui qui vient d'être détruit est « la Sainte Communauté » (28), qui se caractérise par ses « uniqueness and holiness » (Rawicz 1971 : 27). A moins que ce renouveau ne se fasse sans intervention divine, comme le suggère la mention d'une simple « réorganisation » des lettres sacrées, devenues des « solitaires », isolées de leur auteur primaire. Aussi cette question de Boris, réflexion sur la présence divine dans le travail de la création, contient-elle aussi une interrogation sur la volonté divine dans celui de la destruction.

Au commencement étaient le phallus et l'orgasme

Le sang du ciel est traversé par un imaginaire sexuel qui varie des observations de Boris concernant la fréquence accrue au ghetto des dépucelages des jeunes filles et garçons qui se savent destinés à la mort, en passant par le motif de la « queue » et sa signification de l'Alliance (Stevens 2008) aux poèmes à teneur légèrement blasphématoire comme le suivant :

L'univers – orgasme de Dieu
L'univers – eunuque saoul

12. Chapitre 1, 10-11 : « [...] L'air (procède) de l'esprit (saint), / Il en a tracé et sculpté les vingt-deux lettres [...] L'eau procède de l'air. / Il en a tracé et sculpté le chaos et le vide, / le limon et l'argile. [...] » (Fenton 35).

couteau cassé entre les dents cassées
Univers – ô masque du Néant,
Univers passé comme une fille publique [...] (272)

L'idée que la création soit le produit d'un acte sexuel est bien connue dans la Kabbale. Elliot Wolfson soutient que la pensée kabbalistique est même foncièrement phallocentrique et cite à ce propos le mythe ouranien suivant : « Before all the emanation the Ein-Sof was alone delighting in himself » – le *ein-sof* étant l'Infini, l'instance divine qui préside à la création avant qu'il ne se manifeste dans l'émanation (69). Wolfson lit ce délice que Dieu prend primordialement à lui-même comme la métaphore d'une sorte de « act of sexual self-gratification » (69), ce qui l'apparente à l'« eunuque » dans le poème de Rawicz. Quant au *Zohar*, il donne comme exemple un commentaire du premier mot de la Genèse : « In the beginning of the will of the King the hardened spark began to engrave engravings in the supernal lustre »¹³ (69), où cette « dure étincelle » constituerait encore une métaphore phallique. De ce fait, ce premier verset du *Zohar* déclarerait que la création n'est pas seulement une activité d'écriture (tracer, graver), mais aussi un acte sexuel, pareil à la pénétration phallique.

L'idée kabbalistique que Dieu, la langue et tout l'univers créé sont fondamentalement érotiques trouve de nombreux échos dans le livre de Rawicz. Ainsi cette exclamation d'un compagnon de cellule de Boris, un cordonnier qui a tué sa femme infidèle : « Que l'univers se consume dans l'orgasme perpétuel, dans le crime passionnel définitif, perpétré par chacun et par chacune sur chacun et chacune. Que le Dieu véritable, le seul, vous serve d'exemple ! » (241) Ici Dieu est donné en exemple à l'humanité entière pour s'abandonner à l'activité sexuelle et participer, de ce fait, à une divine et continuelle activité orgasmico-crétionnelle, les êtres humains poursuivant-accomplissant le travail de Dieu. « Crime passionnel définitif », cette activité est doublement transgressive car elle est perpétrée « par chacun et par chacune sur chacun et chacune »¹⁴. Boris, pour sa part, se rappelle « les journées de débauche qui pour moi étaient l'expression uniquement possible¹⁵ du sacré » (24), ce dernier terme démontrant sa familiarité avec cet aspect de la pensée mystique. Ce sacré, pourtant, n'a rien d'élevé : au ghetto, règne de la famine, de la mort et des rats, les gens font partie de « la nature universelle du grouillement – cette destinée commune et peu glorieuse de la matière vivante » (25). Voici donc une autre image de la désintégration du monde créé, désintégration qui, pourtant, reflète le cycle créétionnel même : « la proximité du feu et de la pourriture qui avalaient déjà notre peuple, nous faisait plus directement participer au souffle de l'univers » (25-26). Significativement, Boris se réfère de nouveau au « ciel » – ciel à « écorcher à vif » (26) cette fois – car il/Il se révèle dans toute son ambivalence de force meurtrière et excitante : « ce ciel qui nous tuait de mille morts, qui nous tuait AUSSI en nous lançant des flèches de froide volupté » (26). Dans l'expérience qu'il vit, Boris voit les microcosme et macrocosme se répercuter – « Des univers y passaient et des dizaines de filles » (26) – et se sait, dès lors, partie prenante à « l'œuvre du Créateur-

13. « Quand le roi voulut émaner et créer les mondes, la dure étincelle grava une gravure dans la lumière supérieure ». *Le Zohar, Bereshit* 1 <http://dc426.4shared.com/doc/GZ1iFnDN/preview.html>. Consulté le 18 avril 2013.

14. Notons, en passant, que Rawicz fait ici montre d'une vision *queer* avant la lettre.

15. L'expression étrange « uniquement possible » peut être un exemple d'hétéroglossie (pour Rawicz le français était sa sixième ou septième langue) tout en étant un rappel de Dieu, source du sacré et considéré comme l'Un d'après les différents discours philosophique et religieux adoptés par Rawicz.

Destructeur » (26).

Ces idées transgressives, pour ne pas dire sacrilèges quant à la valeur sacrée de la sexualité et du travail divin, sont à rapprocher des enseignements des faux messies Sabbataï Tsevi (1626-1676) et Jakob Frank (1726-1791) ; ce dernier fut d'ailleurs d'une influence fondamentale dans la ville natale de Rawicz, Lemberg/Lvov (Novak 2012). Ces messies auto-proclamés tenaient un enseignement résolument antinomique : c'est en forçant la loi, en violant la Torah, qu'on l'accomplit. Pour Tsevi comme pour Frank, cet enseignement avait une visée explicitement messianique : en violant les lois divines – dont, dans le cas de Frank notamment, celles concernant les rapports sexuels –, ils entendaient précipiter le chaos et dès lors forcer la venue du Messie et mettre une fin au temps de l'exil. Cette vision apocalyptique fait écho aussi bien à la débauche de Boris qu'à la rage du cordonnier : ils ont tous les deux un sens aigu d'un monde qui court vers sa fin, qui se précipite dans le chaos, avec cette différence que Boris, versé dans la Kabbale, se rend compte de l'ambivalence de la situation, à échelle cosmique.

L'Arbre de la Vie et la Genèse à rebours

Vers la fin du livre Boris vit une expérience mystique sous la forme d'une vision. Dans la glace poussiéreuse de sa prison, il distingue, à travers le chaos des traits sales, ce qu'il appelle le « Signe de la Vie Terrestre » (245) ou encore le « Signe de la Vie » (246). Il le décrit comme « une ligne transversale donnant naissance à trois tiges couronnées de petites flammes », image dans laquelle on reconnaît à la fois la lettre *shin*, les petites flammes soulignant sa connotation avec le feu et le Divin, et son corollaire au niveau du système des *sefirot* – appelé aussi « L'Arbre de la vie » –, à savoir les trois *sefirot* supérieurs, Keter, Chochkma et Binah. Dans la doctrine de la brisure des vases, ce sont ces trois réceptacles qui ont réussi à accueillir l'émanation divine et restent donc en communication avec la source divine. Boris aperçoit avec un calme bonheur la vision de ce Signe, car, utilisant une formule qui adopte le discours magico-religieux de la Kabbale, il « en connaissait la puissance qui ordonnait et commandait » (246) :

Le Signe faisait reculer les choses, les phénomènes, les développements, les pensées elles-mêmes vers leur point de départ, vers leur germe et jusqu'au germe de leur germe, d'où elles pouvaient repartir en suivant d'autres courbes, d'autres pistes, au gré de celui qui savait reconnaître et saisir le Signe. Le Signe renvoyait les éléments du monde visible et invisible vers cette matrice où ils n'étaient point encore eux-mêmes, mais des concepts purs et libres : croisements et entrecroisements de possibilités infinies, cordes d'un instrument que n'eût encore touché aucune main pour en faire échapper une musique. (246)

Alors que l'Arbre de la Vie kabbalistique est une représentation du processus de la Création, chez Rawicz la description du Signe de la Vie, aux fortes résonnances platoniciennes, contient une idée contraire : celle d'un retour vers l'origine au-delà la Création, d'une Genèse à rebours, donc d'une décomposition de la Création même. Comme dans la Kabbale, l'Arbre de la Vie constitue aussi la manifestation divine, l'acte d'émanation engendrant pour ainsi dire à la fois Création et Créateur, il est significatif que, chez Rawicz, moyennant un vocabulaire d'abstractions – « germe de leur germe », « concepts purs et libres » – le désir de la dé-crétion s'accompagne aussi par celui de l'intégration dans un état d'être – ou plutôt de non-être – qui « précède » la Création, et donc aussi Dieu. La Kabbale permet de penser cette possibilité

grâce au concept de l'*eyn-sof*, c'est-à-dire le fondement qui précède le processus de la manifestation divine et précède donc même « Dieu ». Constituant le fondement abyssal de l'être et du néant, l'*eyn-sof* permet même de penser le néant de l'être, « car le néant est la première étape dans ce scénario » (Ciuscu 219). On voit Boris par conséquent utiliser fréquemment les termes de non-être et du néant : il les appelle même une « divinité particulièrement vénérée » (119) qu'il jalouse et il incite ses « frères en Néant » (119), détournement ironique du concept mystique, à la joindre. A chaque fois, la dé-création est l'objectif désiré : « la non-réalisation est comme une fourrure douce » (119).

Cette idée est reprise dans un poème où Boris, dans sa veine dérisoire, nomme les déportations des « transhumances », terme qui fait écho au discours antisémite parce qu'il déshumanise les Juifs à l'état de bétail. Mais Rawicz utilise le mot aussi dans un sens plus littéral et étymologique : « *trans* » indiquant le passage vers l'autre côté et « *humus* » signifiant sol, terreau obtenu par la décomposition, il suggère le passage des Juifs, en voie d'être tués, vers leur anéantissement total :

L'autre vacarme – c'est le retour, la marche saccadée des objets
Vers leur plasma,
Vers leur germe, vers l'idée première, vers la pâte d'où jadis ils étaient sortis par des chemins
détournés. [...]
Aujourd'hui, quel vacarme que cette transhumance forcée des objets vers leur source.
Même les insectes te refusent leur fraternité. (116)¹⁶

Réduits à l'état d'« objets », refusés même par les insectes, la déshumanisation est complète, mais ceci n'est pas l'objectif du poème de Rawicz. Il radicalise l'image de la « transhumance » meurtrière par un lexique de la désintégration qui va, dans un mouvement décroissant, de « plasma » (signifiant « chose formée »), en passant par « germe » (le rudiment du vivant) et « idée » (essence préexistant à la matière) à la « pâte », évocation de la « matière » créationnelle, la poussière, dont Dieu s'est servi pour créer l'homme (*Genèse* 2 : 7). Notons que le poème ne mentionne pas Dieu et parle même de « chemins détournés » par lesquels, « jadis », le pâtissage créationnel s'est effectué.¹⁷

Certes, par le terme de « transhumance », associé à la vie, les saisons et la fête, le poème ironise à outrance l'acte de la déportation et sa suite meurtrière, mais il donne aussi à sentir le scandale de la chosification et la déshumanisation des « bétails » des déportés. Présentant la transhumance aussi comme un « retour » vers une origine primaire, il suggère aussi que cette réduction-annihilation des hommes en matière première ainsi obtenue soit préférable à leur existence actuelle. Amalgamant « boue matricielle » et « boue éternelle » (277), boue qui héberge les morts, boue qui représente la « décomposition » d'un peuple et boue qui rappelle l'acte de la création, Rawicz détrône Dieu, faisant de lui un créateur dispensable, un mauvais demiurge et un inutile sauveur. S'il y a rédemption, elle réside dans la boue, dans la non-création :

Et vive le Sauveur,

16. Ces vers de poème ne sont pas sans rappeler la scène bouleversante des deux hommes que Boris découvre enterrés debout, avec leurs têtes couvertes d'immondices et bouffées par des cochons... (153)

17. Voir pour une lecture platonicienne de ces fragments Louwagie 2006.

Le scandale à répétition

« Ce n'est qu'en sanglotant ou en blasphémant que l'on peut écrire sur la mort d'une communauté juive trahie par le ciel et par la terre », écrivit Elie Wiesel à propos du *Sang du ciel*, « l'un des chefs-d'œuvre de l'époque » (1996 : 476). Cette déclaration nous permet de comprendre que le « scandale » de Rawicz et de son témoignage non seulement est la seule réponse possible au scandale de la Shoah, mais encore, ainsi que nous l'apprend l'intertexte kabbalistique, une réponse entièrement nourrie par la pensée mystique juive. À la base des notions de la révélation divine et de la Création, la référence kabbalistique offre un cadre conceptuel qui permet de resituer quelques problèmes importants dans l'œuvre de Rawicz, à savoir son refus d'approcher la Shoah du seul point de vue historique, de comprendre son imaginaire à la fois cosmologique et très terrestre et, non en dernier lieu, de sonder le profond désespoir qui sous-tend ce roman. Témoigner de la disparition d'un monde « unique et sacré », survivre à sa mort : voici aussi ce qui, finalement, motive la perversion opérée à l'intertexte kabbalistique. La projection vers un avenir messianique, particularité qui en judaïsme n'est pas limitée à la Kabbale, et l'alliance avec Dieu se transforment chez Rawicz en désir de voir la création se désintégrer, d'assister à et de faire partie de la décomposition de l'œuvre du Créateur.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Payot et Rivages poche, 2003.
- Alexander, Edward. *The Resonance of Dust: Essays on Holocaust Literature and Jewish Fate*. Columbus : Ohio State University Press, 1979.
- Cixous, Hélène. « Piotr, *all passion spent* ». In *L'amour du loup et autres remords*, 199-209. Paris : Galilée, 2003.
- Ciucu, Cristina. « Les penseurs du néant. Heidegger et la mystique juive du Moyen Âge ». *Yod* 15 (2010) : 215-233.
- Dayan Rosenman, Anny. « Piotr Rawicz, la douleur d'écrire ». *Les Temps Modernes* 581 (1995) : 144-165.
- Dayan Rosenman, Anny. *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire* (avec une préface d'Annette Wieviorka). Paris : CNRS Éditions, 2007.
- Felman, Shoshana et Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.
- Fenton, Paul B (trad. et éd.). *Sefer Yesirah ou Le Livre de la Création*. Paris : Payot et Rivages Poche, 2002.
- Franklin, Ruth. « The Antiwitness: Piotr Rawicz ». *A Thousand Darknesses: Lies and Truth in Holocaust Fiction*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2011. 89-102.
- Jaron, Steven. « At the Edge of Humanity. The Dismissal of Historical Truth in Piotr Rawicz' Novel *Le sang du ciel* ». *The Conscience of Humankind: Literature and Traumatic Experiences*. Elrud

- Ibsch (éd.). Amsterdam and New York: Rodopi, 2000. 37-46.
- Kauffmann, Judith. « *Le sang du ciel* de Piotr Rawicz, ou la littérature comme “composition sur une décomposition” ». *Parler des camps, penser les génocides*. Catherine Coquio (éd.). Paris : Albin Michel, 1999. 401-413.
- Lang, Berel. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000..
- Langfus, Anna. « Conversation avec Piotr Rawicz ». *L'Arche* 61 (1962). 16-17.
- Louwagie, Fransiska. «From the general to the particular: a “fictitious” move? Reminiscences of Plato’s *Timaeus* in Piotr Rawicz’s *Blood from the Sky* ». Kortrijk : Preprints-papers K.U. Leuven, 2006.
- . « La force du plus faible : l’ethos testimonial dans *Le sang du ciel* de Piotr Rawicz ». *Lettres romanes* 60. 3-4 (2006): 297-310.
- Novak, Charles. *Jakob Frank, le faux messie. Déviance de la kabbale ou théorie du complot*. Paris : L’Harmattan, 2012.
- Rawicz, Piotr. *Le sang du ciel*. Chanteloup les Vignes : Suicide Season, 2011.
- . *Blood from the Sky*. Traduction de Peter Wiles. Edition révisée par et avec une postface d’Anthony Rudolf. London : Elliot and Thompson, 2004.
- . *Blood from the Sky*. Traduction de Peter Wiles. Secker et Warburg : Harcourt Brace, 1964. Deuxième édition non révisée, avec une introduction de Lawrence Langer. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- . *Le sang du ciel*. Paris : Gallimard, 1982 [1966].
- . « Préface ». In Danilo Kiš, *Sablier*, I-XIII. Paris : Gallimard, 1982.
- . « Préface ». In Vassil Barka, *Le prince jaune*, I-XXI Paris : Gallimard, 1981.
- . « Solitude juive dans la création littéraire ». *Solitude d’Israël*. J. Halpérin et G. Levitte (éds.). Paris : PUF, 1975. 73-76.
- . « Interventions ». In « The Paris Colloquium ». *European Judaism* 6.1 (1971-1972) : 12-28.
- . « Interventions ». *From Bergen Belsen to Jerusalem: Contemporary Impressions of the Holocaust*. Emile Fackenheim (éd.). Jerusalem: World Jewish Congress. 1975. 25-27.
- . *Bloc-notes d’un contre-révolutionnaire ou La gueule de bois*. Paris : Gallimard, 1969.
- Roskies, David G. *Against the Apocalypse: Response to Catastrophe in Modern Jewish Culture*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1984.
- Rubenstein, Richard L. *After Auschwitz: Radical Theology and Contemporary Judaism*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1966.
- Rudolf, Anthony. *Engraved in Flesh: Piotr Rawicz and his novel Blood from the Sky*. Londres : Menard Press, 2007 [1996].
- Scholem, Gershom. *Les grands courants de la mystique juive*. Paris : Payot, 1973.
- Schwarz-Bart, André. *Le dernier des Justes*. Paris : Seuil, 1959.
- Solotaroff, Theodore. *The Red Hot Vacuum*. Boston : Nonpareil Books, 1970.
- Stevens, Christa. « Histoires de queue : témoignage et alliance dans *Le sang du ciel* de Piotr Rawicz ». *Écrivains franco-russes*. Murielle Lucie Clément (éd.). Amsterdam and New York : Rodopi, 2008. 163-176.

- Sungolowsky, Joseph. « Review of *Le sang du ciel* ». *The French Review* 36.6 (1963): 661-662.
- Wiesel, Elie. ... *et la mer n'est jamais remplie. Mémoires 2*. Paris : Seuil, 1996.
- Wolfson, Elliot R. *Circle in the Square: Studies in the Use of Gender in Kabbalistic Symbolism*. Albany: SUNY Press, 1995.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*. Tr. Eric Vigne. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1982. (traduction de *Zakhor, Jewish History and Jewish Memory*. Washington : University of Washington Press, 1982).

Christa Stevens enseigne actuellement à l'Amsterdam University College. Elle est l'auteur d'un livre sur Hélène Cixous et publie des articles dans le domaine de la littérature francophone.

christa.stevens@planet.nl

André Schwarz-Bart à Auschwitz¹ et Jérusalem

L'étoile du matin

Kathleen Gyssels

Résumé

L'étoile du matin est un récit déconcertant dans la mesure où (in)attendu, il ventile un certain nombre d'opinions sur la *shoalogie*, contestant les manières selon lesquelles l'on commémore les victimes de la Shoah. Visitant Auschwitz et Jérusalem, André Schwarz-Bart se dit déçu des procès contre les criminels nazis et en désaccord avec la politique d'Israël. D'autre part, son alter-ego, Haïm Schuster réfléchit sur son double naufrage en tant qu'écrivain juif et antillais d'adoption. Dans sa « circonfession », il redéfinit son rapport à la judéité, plaidant pour en finir avec les catégories identitaires. Au fil des pages, il se demande toujours, comme son ami Wiesel dans *Cœur ouvert*, s'il a bien accompli son devoir de survivant, tant le passé vit toujours en lui. Son impossible deuil s'exprime dans cet inédit, à l'instant où l'écrivain envisage son propre « départ », transmettant à ses proches et à ses lecteurs un nouvel appel à sortir du conflit des mémoires et de la concurrence victimaire.

Abstract

Morning Star is quite a disconcerting narrative, in that it was no longer really expected and because the narrator expresses his dissatisfaction with the « shoalogie », i.e. the ways in which the victims of the Holocaust are remembered today. Visiting Auschwitz and Jerusalem, Schwarz-Bart is disappointed because the crimes against the nazi criminals have not permitted the end of his own (and probably that of many others) suffering, and suggests his disapproval of the politics of Israel on a number of points. His alter ego Haïm Schuster also reflects on the double shipwreck of his career, both as a Jewish and Caribbean author. In what is very much a “circonfession”, his troubled relationship to Judaism comes to the surface: pleading to finish with identity categories which are fixed, he also meditates, in line with his friend, Elie Wiesel in his last novel to date, *Coeur ouvert*, if he fulfilled his task as a survivor, a “miraculé” of the Holocaust. All by all, the past still lives in him and as he approaches his own death, he transmits once more a claim to stop the competitive memories and rival victimization.

Keywords

(André) Schwarz-Bart, Morning Star, survivor, memory, Auschwitz, Jerusalem, (Elie) Wiesel

1. Par « Schwarz-Bart à Jérusalem », je fais bien sûr un clin d'œil au titre d'Arendt, *Eichmann à Jérusalem, Rapport sur la banalité du mal* (1963).

No further works, [after 1972] whether individual efforts or collaborations have appeared under the name of André Schwarz-Bart.

(David Mesher 1123)

[Simone Schwarz-Bart] [...] has almost completely submerged her husband's work, though in 1972 he published a second novel, *La Mulâtresse Solitude* (1973) [sic].

(James Kirkup, « Obituary André Schwarz-Bart », *The Independent*)¹

Le dernier roman d'André Schwarz-Bart était annoncé comme un glorieux « retour » de l'auteur depuis longtemps disparu du radar, le lauréat du Goncourt 1959 avec *Le Dernier des Justes*² :

Dans la lignée et à la hauteur du *Dernier des Justes*. Ce livre sortira cinquante ans presque jour pour jour après la publication du *Dernier des Justes*. Ce sera un événement. Comme il ne publiait plus depuis de très nombreuses années, on pouvait croire qu'André Schwarz-Bart n'écrivait plus. Mais ceux qui le connaissaient savaient qu'il travaillait, sans jamais en être complètement satisfait, à un roman où il aurait voulu tout dire sur « les Juifs et la judaïté ». Le texte était pratiquement achevé dans les dernières semaines de sa vie et il a fait savoir à sa femme qu'il en souhaitait la publication. C'est donc *L'Étoile du matin*. Le texte sera précédé d'une préface de Simone Schwarz-Bart indiquant dans quelles conditions et pourquoi ce roman est publié après la mort d'André (Alapage, s.a.)³.

Or contrairement aux attentes, le « roman » n'a pas réalisé le retour de l'auteur. Car c'est en réalité un étrange témoignage mi-fictif, mi-factuel de l'auteur décédé en 2006, laissé à l'état de feuilles inachevées et de notes éparées. *L'étoile du matin* est composé de quatre parties inégales : après l'Introduction par Simone Schwarz-Bart, il y a un Prologue, situé dans l'an 3000, suivi des deux volets qui constituent les parties principales : le « Kaddish » et le « Chant d'une vie », suivis d'un Epilogue. Avec un Prologue situé dans l'an 3000 de notre ère, la Shoah semble classée dans une chaîne de catastrophes naturelles et non naturelles, alors que le premier et second volet sont séparés par cette Catastrophe. Comme un tissu à toujours coupé en deux, le premier volet nous introduit le Haïm d'avant, tandis que le second nous présente le Haïm d'après, deux « copies » de l'un et l'identique « juif errant ». De plus, chaque chapitre du diptyque est introduit par une exergue de la main d'André, alors que des « Notes pour un livre imaginaire » interrompent le flux de la narration. Elles rappellent à tout temps d'autres « entrées en matière » possibles, chacune toutefois laissée en friche.

Les deux volets qui se font face, l'un dans le passé lointain, l'autre dans le passé « récent », sont reliés par la figure dédoublée de « Haïm », dont le second est manifestement l'alter ego de l'auteur lui-même, regardant en chien de faïence son *dibbouk*. Le premier Haïm s'appelle Lebke, tandis que le

1. James Kirkup, « Obituaries: André Schwarz-Bart », *The Independent*, (October 5th 2006). <<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/andre-schwarzbart-418739.html>>. Consulté le 10 octobre 2006.

2. Voir Mesher, David, p. 1123.

3. <http://www.alapage.com/-/Fiche/Livres/9782021005325/l-etoile-du-matin-andre-schwartz-bart.htm?donnee_appel=GOOGL>. Consulté le 30 août 2009. Fermé depuis janvier 2012.

second, Haïm Schuster (« tailleur »), effectue deux déplacements hautement symboliques sur les lieux de hantise et de « malemort ⁴».

Deux voyages parmi les plus emblématiques pour tout individu traversé par la mémoire juive sont relatés dans *L'étoile du matin* : deux récits de voyage s'entremêlent, sans que ni l'un ni l'autre n'aient une fonction salutaire. Entrepris pour trouver des réponses, ils exacerbent la lassitude de Haïm (« Vie ») Schuster.

Au voyage dans le passé (visite des camps de la mort) s'oppose le voyage dans le présent qui lui donne peu de raisons de croire dans un avenir lumineux. Dès lors, le titre même induit en erreur car l'étoile du matin⁵ semble un rêve, une belle songerie. Entre Auschwitz et Jérusalem, les deux points d'un voyage interminable, comme deux terminus d'une errance sans fin, le protagoniste Haïm Schuster se trouve à une distance énorme, voire sidérale, de tous ces fils embrouillés qui font sa vie d'avant, mais surtout d'après-guerre. Il se trouve dans l'étrange situation de regarder tous ces lambeaux de vie qui ont fait le destin d'un individu « miraculé ». Dans le premier volet le retour fantomatique de l'auteur Schwarz-Bart sur les lieux ancestraux de la Pologne juive, pays d'immigration de tous les juifs affluents de partout au règne de Boleslav V. Dès le XII^e siècle, une colonie juive faite de plusieurs strates d'immigration s'installe dans ce pays hospitalier, du moins pour un temps :

Les premiers immigrants juifs arrivèrent à Podhoretz vers la fin du XII^e siècle [...] Ils s'étaient battus contre Rome et venaient de l'Est, des bords de la mer Noire [...] Après eux, ce fut la première vague de juifs allemands qui se rendait à l'invitation du roi Boleslav V⁶, [...]. Puis vinrent les juifs espagnols [...] se présentèrent enfin les juifs des steppes, les uns à face mongole, originaires du pieux royaume khazar, et les autres qui venaient de très loin dans l'espace et le temps, d'une Babylone de légende [...] Les types humains eux aussi s'étaient mêlés, enchevêtrés mais sans tout à fait se confondre. Et l'on voyait dans une même famille des visages d'Orient et des visages d'Occident et jusqu'aux cheveux blonds et aux yeux bleus de Cosaques [...] il y avait même [...] de larges bouches plates et des cheveux crépus, souvenirs très anciens de *l'esclavage en Egypte*, berceau du peuple juif. (28-30, c'est moi qui souligne)

Commencé comme un conte de fée (« Il était une fois [...] un juif désespérément joyeux. Il s'appelait Haïm » (27)), le « KADDISH » change vite en récit terrifiant d'intolérances et de pratiques antisémites. Panorama des « juiveries » des milieux Hassidim sous la botte staliniste, cette fresque chagallienne (Gyssels 2010) montre l'univers concentrationnaire auquel sont confinés les juifs de l'Est sous les Tsars. Les « Schlemiels » vivant dans la « Zone de résidence » ignorent le pire à venir, la « Shoah par balles » et l'invasion des Allemands en 1939, piétinant la Pologne et déportant les juifs vers les camps de la mort.

4. Notion propre à l'imaginaire de la diaspora noire, le revenant est tout à fait analogue à celle du « dibbouk » ou l'âme d'une personne qui a trouvé la mort dans des conditions atroces rôde autour du survivant. L'âme du défunt ne peut regagner le ciel ou les limbes, persécutant le ou les vivant/s. Comme *The Shawl* de Cynthia Ozick, la structure bipartite est un *recto verso* par laquelle le narrateur invite le lecteur à considérer les deux côtés de la Ligne (avant/après ; mort/vie ; la réalité des Gentils vs non-Gentils).

5. Également double : Vénus comme signe lumineux, mais aussi Lucifer, soit le Diable. *L'étoile du matin* évoque à la fois « l'étoile de David » (le peuple d'Israël), l'étoile errante (roman de Le Clézio), l'étoile de rédemption, etc.

6. Prince de la Grande Pologne, surnommé le Pieu, il édicta les fameux décrets selon lesquels les juifs purent s'établir sur son territoire. Le statut juridique royal (du Roi) appelé octroi des privilèges aux juifs, est promulgué par le roi Kazimir III, dit le Grand (fondateur de la bourgade) en 1334, suivi d'un second en 1364.

C'est dans le second volet que le lecteur se trouve confronté au positionnement du survivant, le rescapé de la Shoah qui se sent de plus en plus incompris, isolé, face aux pratiques mémorielles et aux commémorations. Situé dans l'après-Shoah, ce second volet n'a pas d'unité de temps et de lieu, et la voix narrative se disloque. De surcroît, c'est ici que le narrateur règle son différend avec plusieurs « instances » et « événements » hautement mémoriels.

Du musée au mémorial : trop de Shoah tue la Shoah (Judt)

Le narrateur du second volet de *L'étoile du matin* exprime son profond désarroi devant le *kitch* mémoriel, l'« industrie de la shoah », le recyclage de photos devenues à plus d'un titre, « cliché »⁷, comme celle sur la traduction néerlandaise (figure un), qui n'a guère soupçonné l'irritation de l'auteur devant pareil placage sur ses récits⁸. Dans le même esprit récalcitrant, il s'offusque des temples d'un tourisme de masse



Fig. 1 Morgenster

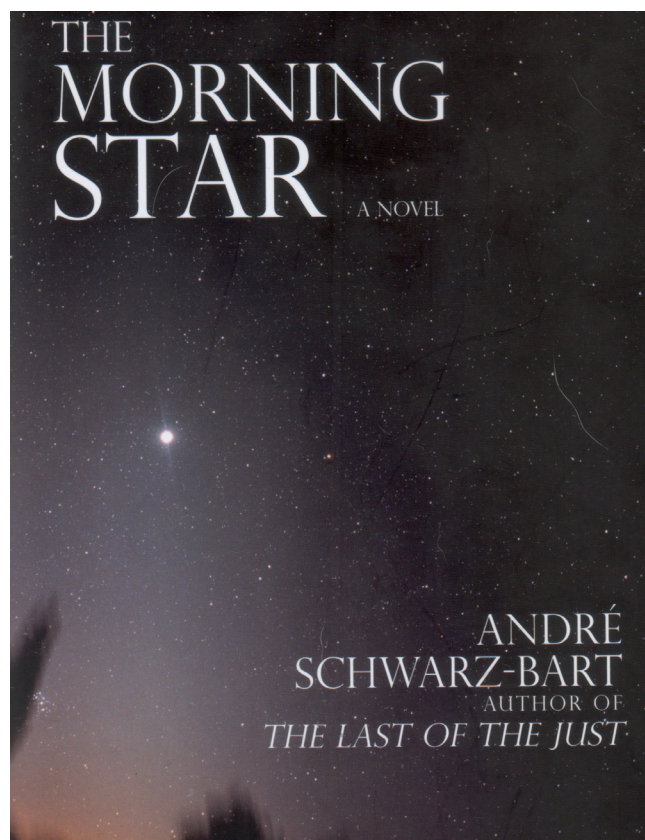


Fig. 2 Morning Star

où l'on passe à côté de la mémoire. Devant la grille de « Auschwitz I », Haïm éprouve un déchirement, une piqure, comme une aiguille dans le corps et le cœur endoloris. Avec son aspect muséal aménagé pour des

7. Pensons à celle de Marek Edelman, mieux connu comme le « petit garçon de Varsovie » qui, les mains en l'air, sort du ghetto.

8. La même « erreur » s'était produite chez De Knipscheer pour *Mulattin Solitude*, récit tragique de la véridique mulâtresse Solitude. La photo frôle les « glossy covers » de magazines féminins, voire érotiques. De Bezige Bij, comme les autres éditeurs de traduction (ou non) consultent rarement les auteurs pour avoir leur avis sur l'illustration de couverture. L'option pour la traduction anglaise (figure deux) est bien plus « harmonieuse », plus en phase avec le récit.

visites guidées, sa pelouse tondue, ses baraques repeintes, Auschwitz cache les événements innommables qui s'y sont déroulés. De lieu d'horreur et d'abomination, il devient un lieu presque féérique sous le ciel « inaltéré, inaltérable » d'Auschwitz (249). La propreté du lieu rend impropre le « devoir de mémoire », l'aménagement du site en musée en plein air étant étrangement le rend très mal à l'aise, comme si l'aspect archi-matériel violentait une mémoire « immatérielle ». Le lieu lui dicte avec *netteté* le spectacle dénaturé :

Nouvelle Persépolis avec son porche vénérable, dont l'image est aujourd'hui aussi répandue que les colonnes du Parthénon : « Arbeit Macht Frei », [...] les pelouses plus belles que jamais, [...] les baraquements repeints avec soin, leurs tuiles, leurs carreaux, leurs planches remplacées au moindre signe de faiblesse, d'abandon. (237-238)

L'extrême soin porté au bien matériel de ce lieu de mémoire n'aménage pas l'attitude, du moins pour Schwarz-Bart, de recueillement. L'auteur redoute une approche trop explicite, trop « spectaculaire », excursion recommandée en effet par de nombreux agents de voyage à Cracovie. Il se retrouverait sans doute davantage dans la nouvelle approche muséale, telle que la « Place du mémorial invisible », à Saarbrücken, réalisée par Jochen Gerz (1997) ou encore le « Mémorial pour les juifs assassinés » de Christine Jakob-Marks (1995). Il reste en proie à une mélancolie inguérissable, à une détresse inconsolable. A maint curateur de musée de la Shoah, André Schwarz-Bart dirait son appréhension et sa lassitude face à la mise en spectacle de la barbarie nazie. Comme l'exigeront le peintre et sculpteur Anselm Kiefer, Schwarz-Bart désirerait donc en finir avec les *show-rooms* de l'ère post-Auschwitz⁹. Pour l'auteur, il convient de marcher en solitaire et en silence, de pérégriner sur le lieu du désastre, comme le fait effectivement le visiteur du musée juif à Berlin, créé par Daniel Libeskind¹⁰. Cette vision particulière sur les « lieux de mémoire » se laisse déjà deviner par le narrateur dans l'Epilogue de son premier roman antillais, *La Mulâtresse Solitude*. Si j'insiste sur ces « concrétisations » monumentales ou plus discrètes dans le domaine archéologique et architectural, c'est que l'auteur finissait son roman sur l'esclavage en Guadeloupe par une réflexion sur l'absence d'une plaque commémorative ou d'un « Monument aux Morts ». En effet, dans son Epilogue, le narrateur, saisi par le vide paysager, par la béance d'un terrain vague où se sont pourtant accomplis des massacres sans nom, questionne l'invisibilité des faits sanglants s'étant déroulés sur la morne de Matouba. Son arpentage conduit au constat effarant de l'immatérialité de la mémoire de la Catastrophe en Guadeloupe : le visiteur, remarqua-t-il, cherchera en vain l'un ou l'autre rappel à ces faits sanglants. Autrement dit, il ne respirera que l'air de ces « Luftmensche » à jamais anéantis (Gyssels 1996 100-101). Dans *La Mulâtresse Solitude*, deux livres sont séparés par une page blanche, une rupture brusque représentant l'Innommable (Middle Passage), exactement comme le sont les deux volets de *L'étoile du matin* : le génocide des juifs est relié à d'autres bains de sang, sous d'autres latitudes, et cela tant spatio-, que temporelles. Ainsi, l'Epilogue dans ce roman sur l'esclavage en Guadeloupe évoque la destruction du ghetto de Varsovie : le massacre de Matouba (un suicide collectif d'esclaves qui préféraient la mort au rétablissement de

9. <http://www.archdaily.com/256516/memorial-to-the-abolition-of-slavery-wodiczko-bonder/>

10. L'installation, à Rome, des cinq livres de la Torah posées comme d'énormes blocs de marbre, ou, à Milan, l'aménagement du sous-sol de la gare en « musée de la Shoah ». L'analogue existe dans des villes portuaires de la Traite négrière de Nantes, par exemple, où le Polonais d'origine juive Krystof Wodiczko a reconstruit une cale négrière en béton dans laquelle descend le visiteur. Pensons encore à *Maus I et II*, ou aux films et photos projetés sur les murs de Berlin, brillamment étudiés par James E. Young (2000).

l'esclavage en 1802 par Napoléon) est connecté dans l'imaginaire schwarz-bartien à la destruction du ghetto de Varsovie. Comme un mince fil tenu, le narrateur vient coudre un pan de son Histoire tragique, l'apposant à une autre violence génocidaire dont a souffert un peuple déporté dont il se réclame. L'auteur d'origine polonaise et d'expression française se reconnaît dans les victimes de la traite négrière. Son écriture romanesque sert ainsi d'apposition des juifs de Varsovie qui demeurent eux aussi (à l'époque de la parution du roman) sans demeure funéraire, sans « lieu de mémoire » (voir Gyssels 1996). Que ce soit dans ses romans antillais ou ashkénazes, l'auteur crée dans l'écriture une petite « pierre blanche » posée sur une tombe encore inexistante. Pour les Schwarz-Bart, diaspora juive et noire opèrent comme le recto verso, le vice versa (ou encore comme un ruban de Moebius) d'une même donnée ineffable : la violence génocidaire pour des critères de race et de religion. L'Epilogue est moins un paratexte qu'un fervent plaidoyer pour le dialogue entre communautés lésées par la violence génocidaire et une commune revendication commémorative. Précurseur dans les littératures francophones de la représentation du trauma (Simek et Zalloua) qui forme un nœud dans le récit de l'Autre, l'Afro-Antillais dont l'auteur se réclame frère dans la souffrance, fréquente ces aires de « Yiddishkeit engloutie » et de l'Univers de la plantation (Glissant) en quête de stèles pour préserver la mémoire des disparus, indépendamment de leur origine ou de leur mélanine, de leur altérité. C'est dans cette même optique d'une « mémoire multidirectionnelle » (Rothberg) que le narrateur ose un tableau hautement symbolique pour la rencontre entre deux communautés de souffrance. Car dans le train pour Auschwitz longtemps après la Guerre, Haïm rencontre un métis 100% guadeloupéen et 100% juif. C'est le fils d'André et Simone Schwarz-Bart, Jacques Schwarz-Bart, qui apparaît au milieu de l'œuvre semi-fictive. Saxophoniste qui fusionne le Gros'Ka avec le jazz, il personnifie l'espérance dans un monde *rhizomatique* où les identités métissées, les héritages mélangés ne poseraient plus problème. Débattant de l'autodépréciation du Noir et du juif, fils et père s'entendent sur la foncière identité entre descendants de la diaspora noire et juive et c'est sur cette belle leçon que les deux voyageurs se quittent. Autrement dit, imprimé pour ses héritiers et ses lecteurs, de quelque horizon qu'ils soient, cet « Inédit » transmet un message de dialogue entre communautés de souffrances. Rassuré, Haïm (alias l'auteur) peut quitter ce bas-monde à l'heure où son étoile à lui doucement s'éteint. Mine de rien, le récit creuse en quelque sorte la tombe du père soucieux de la transmission et qui par voie de « testament » lègue à ses fils, petits-fils et femme le « devoir de mémoire ». Plus que la décevante errance sur les lieux balisés du camp d'Auschwitz, c'est la rencontre inopinée de ces deux individus que l'on pourrait méprendre pour différents, qui s'avère salutaire pour la transmission de l'héritage non pas divisé, mais unique, dès lors que la Shoah touche l'humanité entière.

Dans le box des accusés

Deux ans après la sortie du premier roman d'André Schwarz-Bart, le procès d'Adolph Eichmann en 1961 ne s'est nullement soldé par une paix intérieure pour le « Schlemiel » qu'il se sent être. Réputé « salutaire » pour la mémoire juive par certains, le procès échoue, selon Hannah Arendt¹¹, à tourner la page, tant le témoignage de l'inculpé a prouvé la « banalisation du mal ». Ce, et d'autres procès qui vont suivre, empêchent d'accomplir le deuil. Avec Arendt, Schwarz-Bart se pose la question de la responsabilité (« Schuldfrage ») et est d'avis que toute la Shoah est finalement imputable à la folie d'un

11. Le film «Hannah Arendt » (2012) de la cinéaste Margarethe von Trotta , avec dans le rôle principal Barbara Sukowa, montre comment la philosophe est arrivée à sa théorie de « banalité du mal » et « crime contre l'humanité ».

seul homme : Hitler.

Au lieu d'avoir Eichmann dans le box des accusés, le Haïm moderniste, celui qui a survécu à la Shoah, accuse plusieurs initiatives animées pourtant des meilleures intentions, mais qui rouvrent la cicatrice et les vannes d'un passé insupportable:

Haïm ne savait plus que penser, des hommes, des enfants, de lui-même. Une lassitude extrême le terrassait, et à présent des milliers de journaux, de livres, de témoignages paraissaient sur la Shoah, et on étouffait sous les vagues de « mémoire ». (201)

L'« overdose » mémorielle, la « mémoire saturée » (Robin) créent un étrange symptôme, la « Shoalogie », qui le met à mal, rouvrant la vieille blessure. La surdose au quotidien, dans les médias (à la télévision, dans les journaux, à la radio) obtiennent l'effet contraire à celui qui est escompté. Au lieu de balayer ce passé indigeste, et de connaître enfin la sérénité, Haïm suffoque. Entre amnésie et anamnèse, le narrateur schwarz-bartien est tiraillé dans tous les romans entre ces deux pôles opposés, le « pas assez » (l'oubli) et « le trop » (l'abondance de rappels empêchant que le passé ne « passe ». De plus, ce surgissement du passé se produit aux moments où le survivant y est le moins préparé, le laissant démuni et détruit. Plus d'une fois, Haïm se voit catapulté dans ce passé innommable par tel ou tel docufilm, série télévisée ou « blockbuster ». Des émissions à la télévision, des films à succès rouvrent ses cicatrices imparsables. Submergé par le flot des rappels et les nouveaux procès contre les bourreaux nazis, il est de moins en moins sûr que « toute cette hécatombe ait eu un sens », comme il s'en doutait déjà dans le premier entretien avec Pierre Dumayet au lendemain du succès inattendu du *Dernier des Justes*. Il est persuadé que tous les juifs sont morts pour rien: « les juifs étaient morts pour rien, strictement rien, un fantasme, une bouffée délirante dans le cerveau d'un homme, Adolf Hitler » (246). Ensemble avec la banalité du mal (« le plus grand crime de l'Histoire »), il y a le fait que les procès semblent tous désigner un seul coupable, Hitler (210). La liquidation de son peuple, décrite comme « une déchirure, la béance d'une plaie qu'il croyait renfermée et qui venait d'un seul coup se rouvrir en entier » (195), est chaque fois ravivée. Lorsque les bourreaux invoquent leur obéissance aux ordres de leurs supérieurs, et qu'au final le nazi lui-même paraît être une victime, comme l'a également montré Agamben (22), il est anéanti. Il lui est insupportable de suivre les procès de Klaus Barbie en 1987, Paul Touvier en 1994, Maurice Papon en 1997, qu'ils soient contre des criminels individuels ou des entreprises comme I.G. Farben (210). Haïm n'en revient pas que « le plus grand crime de l'Histoire », « grand à fendre la voûte du ciel », n'ait pas de coupables (210). Après le procès de Klaus Barbie, il doute que la « justice » puisse aboutir et il devient en cela le porte-parole de nombreux rescapés, terrassés pour qui l'événement médiatisé a pour effet de relativiser, voire de banaliser le « crime contre l'humanité ». La « religion de la Shoah » risque de banaliser la Shoah (Dauzet) ; il constate que « trop de mémoire tue la mémoire », « trop de Shoah tue la Shoah », comme l'avait également soulevé Judt.

Les hauts lieux du Pays Saint

Le « deuxième voyage » de *L'étoile du matin* s'effectue non vers le passé mais vers le futur : Israël. La visite à Tel-Aviv et au quartier de la rue Dizengoff montre Haïm préoccupé par l'avenir du pays. Débattant de la Shoah avec de jeunes Israéliens, il constate que la jeune génération ne comprend pas toujours le

choix de ses parents, parmi lesquels de nombreux rescapés des camps de la mort. Discutant de la guerre qui dure depuis plus de vingt-cinq ans en Israël, ils en imputent la responsabilité aux dirigeants du pays, avec son raidissement identitaire et sa rhétorique ultra-nationaliste. Avec tact, le narrateur décline les opinions tranchantes sur le Moyen-Orient et en particulier sur Israël, «ce pays mille fois béni, cent mille fois maudit » (222). Parmi les rencontres, il y a Dov, enfant de rescapés de Bergen-Belsen, se fâche que ses parents l'aient élevé dans la religion juive (226), plutôt que dans une religion prêchant la paix comme le shintoïsme (226):

D'abord, il aurait fallu ne pas venir dans ce foutu pays, qui est quasiment rempli de juifs, [...] mes petits agneaux. Mais comment faire autrement, à l'époque ? Et pourquoi pas émigrer aujourd'hui ? Pourquoi ne pas emmener tout mon petit monde au Japon ou en Tasmanie, ha ha ? (226)

Dans la même veine que les vociférations de Gros Edouard (dans *Ti Jean L'Horizon*) ou du Père Abel (dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* 187), ce citoyen d'Israël lance des piques contre son pays. Qu'il se serve de l'image d'agneaux pèse d'autant plus lourd que c'est l'image souvent invoquée pour accuser les juifs de leur docilité lors des rafles et des déportations. En d'autres termes, ce jeune Israélien accuse ses concitoyens de leur indolence et de leur passivité.

Piquant détail, parmi les amis de Sarah, la jeune compagne du narrateur Haïm Schuster, représentant la « nouvelle génération d'après », il y a aussi un Falasha qui s'occupe d'un « réseau d'accueil de Noirs esclaves à Beyrouth » (227). Traités comme des subalternes, discriminés en Israël, les juifs éthiopiens suggèrent un autre désaccord de l'auteur avec la politique d'Israël, qu'il qualifie d'ailleurs de « ramassis baroque, reflet des opinions israéliennes » (248). Avec la première et seconde Intifada, avec les différentes interventions militaires (parfois cyniquement appelées « Plomb durci », comme en 2009), l'auteur fait prendre position à son protagoniste contre la situation politique actuelle¹². Il fustige aussi la « montée de toutes les attitudes négatives devant la shoah » (211), notamment l'exploitation massive de la Shoah par les colons israéliens. Ayant observé sur place la politique du pays, Haïm désapprouve la politique à l'égard de l'Autre, lançant:

Un appel au monde pour qu'il se souvienne et agisse auprès des populations arabo-musulmanes en général, et islamo-palestiniennes en particulier, afin que les petits enfants des écoles cessent immédiatement d'être encouragés au massacre des juifs de la planète, en général, des juifs *usurpateurs* de la Palestine, en particulier. (232)

Des appels urgents pour pacifier les adversaires, pour que cesse la guerre entre Israéliens et leurs alliés, d'un côté, et les Palestiniens et leurs alliés, de l'autre, sont subtilement disséminés dans ce « testament »¹³. S'il

12. Les jeunes avec qui Haïm se désolidarisent de leurs parents et de leur milieu : comparant les religions, ils concluent que l'attachement de leurs parents à Israël est « [leur] dernière chance de salut, avant l'anéantissement final dans le bonheur des nations » (227).

13. Steiner alerte contre le retour génocidaire et la torture comme moyen de déshumanisation à grande échelle : « Les vents de l'homicide de masse, de la purification ethnique, des haines fondamentalistes soufflent sur Gaza, sur l'Afrique. *Amnesty International* compte plus d'une centaine de nations (dont Israël et la Grande-Bretagne, en Irlande du Nord) sur l'ordre desquelles la torture est une pratique acceptée » (175).

ne peut achever son roman, c'est en partie à cause du caractère « inédit » de ses opinions qui risquent de déplaire à de nombreux juifs :

Toute vie humaine est langage, phase du discours historique. Tout discours est inachevé : celui de l'enfant comme celui du vieillard croulant d'années et d'années. L'histoire ne peut déboucher sur rien d'autre que le silence définitif des hommes, qui ne marquerait pas la fin du discours mais son arrêt. (242).

S'il appelle de ses vœux « un Auschwitz de douceur, un Treblinka d'allégresse » (19), c'est parce qu'André Schwarz-Bart voudrait pouvoir « tourner la page ». Schwarz-Bart se trouve sur la même longueur d'ondes que George Steiner, Esther Benbassa, mais aussi d'auteurs comme Grossman et Oz¹⁴. Schwarz-Bart déplore à la fois qu'Israël n'arrive pas à résoudre le conflit, et que les pays arabes ne reconnaissent pas l'état d'Israël.

Devant tant d'indicibles et tant d'insolubles, tant d'incompréhension entre différentes factions et même entre différentes littératures communautaires et leurs critiques respectives, l'auteur a abdiqué l'écriture. Il affirme dans ce récit avoir fait « naufrage » et en vieillissant, il se rapproche de plus en plus de cette figure maternelle vénérable à qui il va dédier cet écrit. C'est avec l'image des varices qui courent sur les jambes d'un vieillard qu'il traduit ses pensées courant dans tous les sens :

Le ghetto de Varsovie, la révolte, les divers camps, camps de massacre européens, Auschwitz, les après-guerres, Israël, tout cela brassé et rebrassé cent fois, cherchant une parole toujours fuyante, rebelle, profanatoire, tandis qu'une ligne de sang bleuâtre luisait continuellement sous ses yeux, une ligne de veine sur une jambe de femme, de jeune fille qui avait trop porté d'enfants. (242)

Pris dans un réseau de liens plus forts que des cordes (92), Haïm se dit piégé comme dans une toile d'araignée¹⁵ et voudrait clamer une identité-ou du *rhizome*, c'est une même métaphore identitaire soulignant le multiple, l'hybride et l'imprévisible mue identitaire face aux aléas de l'Histoire. Ignominies et atrocités peuvent se répéter aussi longtemps qu'on se « complaît » à ne se rappeler que ses propres malheurs et non ceux des autres. C'est exactement ce que Tony Judt donne comme deuxième raison du silence sidérant dans l'après-guerre sur la Shoah, qui avait touché une multitude de mondes, une énorme diversité de « communautés » :

beaucoup d'Européens de l'Est non juifs furent eux-mêmes victimes d'atrocités (aux mains des Allemands, des Russes et d'autres) et, lorsqu'ils se remémorèrent la guerre, ils ne pensèrent pas à la souffrance de leurs voisins juifs mais, en général, à leur propre douleur et aux pertes qu'ils avaient eux-mêmes subies. (23)

14. Auteurs comme David Grossmann et à Amos Oz, invités au Salon du Livre l'année même de la mort d'André Schwarz-Bart dont le bestseller n'était nulle part en vente, voire signalé.

15. Les impénétrables et imprévisibles liens de sang sont à l'instar de l'image arachnéenne du premier roman de Simone (Gyssels, 1996 98, *et passim*) la métaphore d'identités non figées, non fixées par des « lignes de sang, de rang, d'ethnicité.

En finir avec le « Juif », le « Noir »

Dans le *Chant d'une vie*, Haïm visite le Mur des lamentations. Il se rend compte de la diversité des juifs qui y déclament leur identité juive :

Ils étaient venus de tous les continents, témoins de toutes les races et de toutes les traditions, juifs d'Orient et d'Occident, juifs blancs, juifs noirs, jaunes, rouges, et jusqu'à ces mystérieux juifs du Cochin, dont l'œil semblait contempler un autre ciel, et jusqu'à ces êtres sortis droit d'une légende, Falashas d'Ethiopie, qui se souvenaient encore de la reine de Saba, et jusqu'aux juifs de Harlem, qui portaient sur leurs épaules les deux héritages les plus lourds de l'histoire humaine. (222-223)

C'est devant le lieu de culte, le Mur des lamentations, que Haïm répète cette profession de foi, coupant court avec la projection essentialiste plaquée sur « le juif ». Dans *Circonfession*, Derrida se prononce sur l'ambivalence à l'égard d'une identité culturelle, mais non « religieuse », étant un juif non pratiquant, mais solidaire du peuple juif disséminé à travers le monde. Réclamant tardivement de ses origines algéro-juives et son horizon franco-juif, Derrida se déclare *marrane*, c'est-à-dire celui qui n'a de juif que la circoncision. *L'étoile du matin* est à plus d'un titre une *circonfession* : l'auteur se penche sur ses crises spirituelles, sur son incapacité à réciter le *kaddish* et à bénir l'Éternel (119), sur la question palestinienne. Afin de venir au bout du « fardeau de sa vie », de tous ces « êtres animés » qui couraient dans sa tête comme des ciseaux¹⁶ (20), image qui rappelle sa profession de tailleur (Schüster est yiddish pour « tailleur », « cordonnier », tous métiers au fil), l'auteur revisite son passé d'écrivain et met en relief la « meurtrissure » de « certaines affaires parisiennes » (203). Faisant allusion à l'incompréhension et à la démolition par la critique de son premier livre juif, puis subséquemment de son premier livre antillais, il a perdu la foi dans l'écriture, comme il a perdu foi, dès son enfance polonaise, en Dieu. Voilà ce qui émerge du tissu disloqué, de ses papiers posthumes, comme autant de « bobines » qu'il met sur sa machine à coudre.

Bref, ce texte posthume risque à nouveau d'être un texte dangereux (ce qu'on a dit à propos du *Dernier des Justes*), difficile, parce que double : s'inscrivant contre le shoalogisme (Zertal 274), il met en garde contre l'aveuglement pour d'autres peuples génocidés et l'incommunication entre, parmi d'autres communautés, juifs et Noirs (Gyssels 2012). Au moment où l'auteur « retire ses pieds », pour emprunter l'expression créole à Saint-John Perse, paraît un manifeste martiniquais intitulé *Quand les murs tombent ? L'identité nationale hors la loi*¹⁷. Glissant et Chamoiseau y fustigent le Ministère de l'Immigration que pensait inaugurer Sarkozy (alors ministre de l'intérieur) et évoquent parmi les nombreux murs celui qu'a dressé l'Etat d'Israël :

aucun de ces murs qui se dressent tout partout, sous des prétextes divers, hier à Berlin et aujourd'hui

16. L'image est plus d'une fois employée pour dire le surgissement violent d'un souvenir refoulé, d'une brusque incursion du subconscient, aussi dans les romans antillais de Simone Schwarz-Bart, d'ailleurs, ce qui indique à mon sens la coécriture de tout le cycle, bien que la signature sépare des romans de l'époux et de l'épouse. Voir Gyssels 2013 (sous presse).

17. Pamphlet de 30 pages, paru en 2007, soit soixante ans après la fondation de l'Etat d'Israël (1948) et année de l'anniversaire de la destruction du mur de Berlin. En ligne : http://www.cr-guyane.fr/ressources/File/evenements/extrait_qd_les_murs_tombent.pdf, consulté le 2 juin 2012.

en Palestine ou dans le Sud des États-Unis, ou dans la législation des pays riches, ne saurait endiguer cette vérité simple : que *le Tout-Monde devient de plus en plus la maison de tous* – Kay toutt mounne –, *qu'il appartient à tous et que son équilibre passe par l'équilibre de tous*. (4-5)

Il n'empêche que, chantres de l'identité rhizomatique, le duo martiniquais semble avoir oublié « la leçon d'André Schwarz-Bart » (titre d'un blog de Pierre Assouline sur l'auteur¹⁸), pire, qu'ils l'ont *silencié*¹⁹. *Fremdkörper* dans les lettres antillaises (Gyssels 2013), Schwarz-Bart a le sentiment d'avoir fait naufrage, parlant pour tous les « damnés de la terre » (Fanon) en montrant que le racisme et l'antisémitisme sont deux faces d'un même tissu, que le racisme, qu'il soit à l'adresse des Noirs ou des juifs, est un tissu de mêmes mécanismes dans des univers analogues.

Bibliographie

- Arendt, Hannah. *La tradition cachée, Le Juif comme paria*. trad. par Sylvie Courtine-Denamy. Paris : Christian Bourgois, 1987 [1976].
- . *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*. New York : Viking Press, 1963.
- . *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, trad. par A Guérin. Paris : Gallimard, 1966.
- Assouline, Pierre. « La leçon d'André Schwarz-Bart », *Le Monde*, 11 mars 2007. <http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/03/11/la-lecon-dandre-schwarz-bart/>
- Blanchard, Pascal et Isabelle Veyrat-Masson (éds). *Les guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris : La Découverte, « Cahiers libres », 2008.
- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : Homo Sacer III, l'archive et le témoin*, trad. par P. Alferi. Paris : Rivages, 2003.
- Arefi, Armin. « Quand Israël impose la contraception à ses Ethiopiennes », *Le Point*, 30 janvier 2013. Consulté en ligne. http://www.lepoint.fr/monde/quand-israel-force-ses-ethiopiennes-a-la-contraception-30-01-2013-1622050_24.
- Derrida, Jacques. *Circonfession*. Paris : Galilée, 1995.
- Glissant, Edouard. *Le monde incréé*. Paris : Gallimard, 2000.
- Glissant, Edouard, Patrick Chamoiseau. *Quand les murs tombent ? L'identité nationale hors la loi*. Paris : Ed. Galaade, 2006.
- Glissant, Edouard. *Faulkner Mississippi*, trad. par Barbara B. Lewis et Thomas Spear. New York : Farrar, Strauss & Giroux, 1996.

18. <http://passouline.blog.lemonde.fr/2007/03/11/la-lecon-dandre-schwarz-bart/>

19. Excisé des *Lettres créoles*, oublié dans le survol des ouvrages de Chamoiseau, alors qu'il a adapté au théâtre *La mulâtresse Solitude*. Il faut attendre 2008 pour voir de leur part un relatif regain pour cet « auteur antillais d'adoption », notamment par le Prix Carbet qui lui a été accordé à titre posthume. Réparation qui en dit long sur un « incréé de la Relation » qui me fait tristement conclure qu'il est tenu à l'écart, une fois de plus, entre les aspirations utopiques des manifestes et la réalité antillaise, entre les dessous des manifestes et les réelles motivations qui penchent de plus en plus vers un auto-encensement dans le milieu insulaire et métropolitain (surtout) des Lettres.

- Gyssels, Kathleen. *Filles de Solitude. Essai sur l'identité antillais dans les (auto-)biographies fictives de Simone et André Schwarz-Bart*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- . « Doublures de Soi/e dans l'œuvre réversible schwarz-bartienne », *Nouvelles études francophones* 26.1 (printemps 2010) : 111-129.
- . « Un long compagnonnage : Glissant & Schwarz-Bart face à la diaspora », *Revue des Sciences Humaines* 309 (janvier-mars 2012) : 73-94.
- . *Marrane et marronne. La coécriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*. Amsterdam et New York : Rodopi, 2013.
- . « Entre poloniser et polliniser. L'œuvre schwarz-bartienne comme Fremdkörper dans le canon antillais ». *Perspectives européennes des études littéraires francophones*. Daniel Lançon et Claude Coste, eds. Paris : Honoré Champion, 2013 : 199-215.
- Huyssen, Andreas. *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, trad. par J. de Faramond, J. Malle, préface de Philippe Mesnard. Bruxelles : Ed. Kimé, 2011.
- Judt, Tony. « Trop de shoah tue la shoah ». *Le Monde diplomatique*, juin 2008 : 22-23, en ligne. <http://www.monde-diplomatique.fr/2008/06/JUDT/15982>
- Mesher, David. « André Schwarz-Bart ». *Holocaust Literature. Tome II: Lerner to Zychlinsky*. Lilian S. Kremer (éd.). London: Routledge, 2003: 1123.
- Ozick, Cynthia. *The Shawl*. New York: Vintage International, 1980.
- Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Paris: Seuil, 2003.
- Rothberg, Michael. « From Gaza to Warsaw : Mapping Multidimensional Memory». *Criticism* 53.4 (Fall 2011): 523-548.
- Schwarz-Bart, André. *Le dernier des Justes*. Paris : Seuil, 1959.
- Schwarz-Bart, André. *A Woman Named Solitude*. Syracuse and New York: Syracuse University Press, 1992 [1972].
- Schwarz-Bart, André et Simone Schwarz-Bart. *Un plat de porc aux bananes vertes*. Paris : Seuil, 1967.
- Schwarz-Bart, Simone. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil, 1972.
- Schwarz-Bart, Simone. *Ti Jean L'Horizon*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1979.
- Schwarz-Bart, André. *L'étoile du matin*. Paris : Seuil, préface Simone Schwarz-Bart, 2009.
- Simek, Nicole et Zahi Zalloua (éds). *Dalhousie French Studies* 81 « Representations of Trauma in French and Francophone Literature » (2007).
- Steiner, George. *Errata. Récit d'une pensée*. trad. par P.E. Dauzat. Paris: Gallimard, 1998.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2004.
- Young James E. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

Kathleen Gyssels teaches diaspora literatures (Caribbean and African) at the University of Antwerp. She is the author of, amongst others, *Sages sorcières? Révision de la mauvaise mère dans Beloved*, Praisesong for the Widow *et Moi*, Tituba (American UP, 2001) and *Passes et impasses dans le comparatisme caribéen* (Champion, 2010). A work in print deals with the entire body of fiction by André and Simone Schwarz-Bart, entitled *Marrane et marronne: la coécriture réversible de Simone et André Schwarz-Bart* (Rodopi, 2013).

kathleen.gyssels@ua.ac.be

Hantise et remémoration de la Shoah

*La marque mémorielle dans *Démon* de Thierry Hesse¹*

Evelyne Ledoux-Beaugrand

Résumé

Dans cet article consacré au roman *Démon* de Thierry Hesse (2009), l'auteure examine les liens tissés entre la marque corporelle et la mémoire de la Shoah. Elle montre comment, dans *Démon*, la blessure physique du narrateur se fait le vecteur d'appropriation et de symbolisation d'une mémoire traumatique qu'avait refoulée le père. Indissociable, dans le roman de Hesse, des phénomènes de hantises résultant de ce que la clinique psychanalytique nomme une transmission traumatique, ce processus de remémoration sur fond d'une mémoire familiale endeuillée par la Shoah est appréhendé à la lumière des écrits psychanalytiques de Nicolas Abraham et Maria Torok sur le fantôme.

Abstract

This article presents an analysis of Thierry Hesse's novel *Démon* (2009) in the light of Nicolas Abraham and Maria Torok's psychoanalytic writings on the ghost as the result of a traumatic transmission between two or more generations. The author examines the interactions between a bodily mark and the memory of the Holocaust and shows how the physical injury of *Démon*'s narrator becomes a mean of appropriation and symbolisation of a traumatic memory that was suppressed by the father.

Mots-clés

Démon, Thierry Hesse, mémoire traumatique, Shoah, marque corporelle, fantôme, théories psychanalytiques

1a. Cet article s'inscrit dans un projet de recherche postdoctorale financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Dans un article du *New York Times* intitulé « Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says "Never Forget" » (2012), Jodi Rudoren faisait récemment état d'un phénomène grandissant parmi les jeunes Israéliens : des descendants de survivants d'Auschwitz¹, surtout leurs petits-enfants, arborent fièrement un tatouage reproduisant à l'identique le matricule de leurs grands-parents. À la fois inscription filiale et concrétisation d'un processus de remémoration ainsi exposé à la face du monde, le tatouage fait office pour ces descendants de survivants des camps de la mort de memento, au sens premier du terme qui désigne une prière commémorative, comme au sens second d'un aide-mémoire. Non seulement ce memento se veut-il le rappel de l'extermination des juifs d'Europe, mais lui est également accordé un rôle de déclencheur de discours. Dans les propos recueillis par Rudoren s'entend en effet le désir explicite que la vue du tatouage sur l'avant-bras d'une personne de tout évidence trop jeune pour avoir connu la déportation suscite une parole mémorielle sur la Shoah². Abondamment relayé par la presse internationale, ce phénomène a reçu un accueil contrasté, à l'image de la réaction mitigée de ceux-là mêmes dont le matricule est reproduit par leurs descendants³. Quels que soient les avis sur ce phénomène, que tous s'entendent pour qualifier de provoquant, le contre-usage à des fins mémorielles d'une pratique de marquage des corps que les nazis, ainsi que d'autres avant eux, ont mise au service de la déshumanisation⁴, met en lumière le rôle accordé à la marque corporelle face à l'évanescence de la mémoire. C'est sur un autre type d'inscription à même le corps jouant également un rôle-clé dans un processus de remémoration que porte l'analyse du roman *Démon* (2009) de Thierry Hesse. Ni insigne infamant imposé par d'autres, ni délibérément inscrite sur la peau du sujet qui en fait le porte-étendard d'une appartenance familiale et du rôle de gardien de la mémoire de la Shoah dont il s'investi, la marque résulte d'un accident pour Pierre Rotko, narrateur et protagoniste de *Démon* qui semble toutefois avoir inconsciemment appelé de ses vœux la blessure qui le laisse à jamais claudiquant.

Au-delà de sa dimension proprement physique, la marque corporelle laissée par les balles qui ont traversé la jambe de Pierre Rotko lors de son incursion en Tchétchénie peut se lire comme l'indication d'une blessure plus profonde et secrète, d'un traumatisme suivant le sens psychique que recouvre

1b. Auschwitz désigne ici le complexe formé de plusieurs camps, soit le camp principal Auschwitz I ; Auschwitz II, aussi connu sous le nom d'Auschwitz-Birkenau ; et Auschwitz III, soit Monowitz et ses sous-camps. Pour rappel, le tatouage d'un matricule n'a été pratiqué de façon systématique qu'à Auschwitz et seuls les déportés sélectionnés pour le travail en faisaient l'objet. À cet effet, on pourra lire la rubrique en ligne de *Holocaust Encyclopedia* consacrée au tatouage des matricules : <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007056> (Consulté le 6 mai 2013).

2. Les propos d'Eli Sagir rapportés par Rudoren sont à cet égard éloquentes : « "All my generation knows nothing about the Holocaust," said Ms. Sagir, 21, who has had the tattoo for four years. "You talk with people and they think it's like the Exodus from Egypt, ancient history. I decided to do it to remind my generation: I want to tell them my grandfather's story and the Holocaust story." » (s.p., c'est moi qui souligne).

3. Pour certains commentateurs, il s'agit d'une initiative malsaine en ce qu'elle encouragerait un sentiment victimaire qui étend indument la notion de victime du nazisme, donnant lieu à ce que Dominick LaCapra nomme « vicarious victimhood » (699). Elle constituerait même un affront à la mémoire des survivants à qui ce symbole indélébile de la déshumanisation a été brutalement imposé. Pour d'autres, le tatouage est le signe d'un salutaire processus d'appropriation d'une histoire traumatique par les générations d'après qui travaillent ainsi à transformer une marque pour plusieurs honteuse en un signe de remémoration. Les réactions des grands-parents interviewés par Rudoren sont contrastées, certains ont accueilli ce tatouage avec joie, d'autres trouvent l'entreprise répréhensible tout en soulignant qu'ils ne peuvent cependant rien y changer.

4. Je pense évidemment au marquage au fer rouge qui servait à identifier les esclaves en tant que possession du maître, soumis au même titre que le bétail à un douloureux et humiliant *branding*. S'apparentent à ces pratiques d'autres formes de stigmatisation par la marque corporelle, comme celle des prisonniers français du début du dix-neuvième siècle, dont le corps était marqué du signe de la faute qui les avait fait condamner.

désormais ce terme. Or ce traumatisme ne lui appartient pas en propre, il lui a plutôt été « légué » par son père. Dans *Démon*, la blessure physique se fait le vecteur d'appropriation et de symbolisation d'une mémoire traumatique refoulée à la génération précédente. Indissociable, dans le roman de Thierry Hesse, des phénomènes de hantises résultant de ce que la clinique psychanalytique nomme une transmission transgénérationnelle ou encore une transmission traumatique, c'est ce processus de remémoration que veut rendre le recours à l'expression « marque mémorielle ». Sur la base d'une certaine homophonie entre les adjectifs « corporel » et « mémoriel », l'expression convie l'idée d'une marque physique visible, et en ce sens éventuellement déchiffrable, qui rend la remémoration possible. Dans *Démon*, corporéité et remémoration entretiennent des rapports complexes sur fond de la mise en crypte d'une mémoire familiale endeillée par la Shoah. Ce sont ces liens qui seront examinés ici. Avant de le faire, il apparaît opportun de définir les phénomènes de hantise et de transmission transgénérationnelle sur lesquels s'étaye l'analyse afin de comprendre leur intérêt en regard des effets encore agissant du traumatisme de la Shoah chez les générations d'après.

Indicible deuil : la fabrique du « démon »

Si la définition du fantôme proposée par la psychanalyse puise à même les légendes séculaires et les histoires de revenants qui abondent dans la culture populaire comme dans la littérature et les arts, elle se dégage cependant des connotations paranormales et mystiques généralement associées aux figures spectrales. Dans l'ouvrage *L'écorce et le noyau*, où ils posent les bases de ce qui deviendra par la suite la « clinique de l'impensé généalogique » (Dumas), Nicolas Abraham et Maria Torok⁵ proposent d'appréhender le fantôme comme « un fait métapsychologique », relevant plus précisément du secret de famille : « ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres » (427), ces autres que sont plus précisément les membres de la famille situés une, voire plusieurs générations en amont du sujet hanté. Indicible car inavouable ou traumatique, le secret, qui se rapporte souvent à une mort passée sous silence, est transmis à la génération suivante sous la forme d'un « objet brut » inassimilable, « empêch[ant] le sujet d'acquiescer ce qui lui est légué » (Granjon s.p.). Abraham et Torok précisent que « *le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre* » (431, italique des auteurs). Ce mort est en quelque sorte mis en crypte dans la psyché de celui ou celle pour qui le deuil s'avère impossible. À cet égard, il faut préciser que le terme « secret » ne désigne pas tant quelque chose qui aurait été délibérément caché – un fait, un événement, voire un affect – que des paroles qui n'ont pu être énoncées. C'est de cette transmission occulte, dite « transgénérationnelle » ou « traumatique », que prend forme le fantôme. Tissé du fil du non-dit, transmis par le biais des éloquents silences du « *cryptophore* » (Abraham et Torok 253, italique des auteurs), c'est-à-dire celui chez qui le deuil est empêché ou refusé, le fantôme est également un être silencieux : sa présence se manifeste chez celui ou celle qu'il hante non pas en mots, ce qui supposerait déjà la conscience du « fantasmophore⁶ » (Depierre 9) d'être habité par un tel spectre, mais en actes.

5. Certains chapitres de *L'écorce et le noyau* portent la double signature de Torok et Abraham, alors que d'autres ne sont signés que par l'un ou l'autre des co-auteurs. Parce que l'analyse sur la crypte et le fantôme est menée autant par Abraham que par Torok, je fais ici le choix d'attribuer toutes les citations aux deux auteurs.

6. Littéralement « porteur de fantôme », un néologisme que Depierre modèle par analogie au cryptophore – le porteur d'une crypte – d'Abraham et Torok.

Il va sans dire que les manifestations du spectre tel que le définit la psychanalyse n'ont rien à voir avec les apparitions fantomales auxquelles nous ont habitués la littérature et le cinéma. Ici pas de présences vacillantes, d'ombres mouvantes, de bruits incongrus ou de mouvements inexpliqués, les signes de la hantise s'inscrivent tout entiers dans le comportement et dans le corps du sujet hanté. Répétitions de mots ou plutôt de certains signifiants sous des formes tronquées ou agglomérées à d'autres, mais aussi récurrences de comportements erratiques et obsessifs sans justifications, pas même inconscientes, actes étranges, délires, et parfois même hallucinations sont quelques-uns des symptômes de la hantise⁷. Le fantôme fonctionne à la façon d'un « *bizarre corps étranger* » (Abraham et Torok 432) qui agite le corps du fantasmophore de l'intérieur. À travers cette possession s'énonce, sous la forme de symptômes corporels, la demande silencieuse du spectre dont la présence non seulement signale « une lacune dans le dicible » (Abraham et Torok 430) mais demande à ce que cette nescience – ce noyau de non-savoir, cette mémoire vide logée dans le sujet – soit transformée en un savoir dicible. En d'autres termes, le fantôme et ses manifestations ont « pour sens d'objectiver la science-nescience » (449) : ils indiquent l'existence d'une mémoire familiale traumatique que le sujet hanté est chargé de réparer en la rendant dicible. Par « science-nescience » s'entend le processus par lequel l'apparition du fantôme porte à la connaissance du fantasmophore son ignorance d'un fait dans la lignée.

Donnant son titre au roman, le démon de Pierre Rotko s'apparente au fantôme de la clinique de l'impensé généalogique⁸. Entre le fantôme tel que formulé par la psychanalyse et la thématization romanesque d'un démon qui pousse Rotko d'abord à courir le monde à titre de grand reporter spécialisé dans les catastrophes humaines et naturelles et à se rendre ensuite dans le Caucase, où il cherche à « accomplir une expérience » afin de « retrouver la vie de Franz et Elena » et ainsi « mettre un point final à l'histoire de [s]on père » (40) brutalement interrompue par son suicide, il y a un pas qu'on peut difficilement franchir sans prendre la mesure de ce qui les distingue. Bien qu'Abraham et Torok se tournent vers la littérature pour étayer leur théorie et font du spectre paternel dans *Hamlet* de Shakespeare la figure paradigmatique de la hantise familiale, s'opère nécessairement un changement de registre entre le phénomène métapsychologique attribuable « au travail dans *l'inconscient* du secret invouable d'un autre » (Abraham et Torok 391) et la *représentation* littéraire d'une transmission traumatique liée au génocide des juifs d'Europe⁹. Une fois reconnu ce déplacement qui amène le spectre de la scène des

7. Un peu à la façon du *dibbouk* Gengis Cohn qui hante son assassin, le SS Schatz, dans *La danse de Gengis Cohn* de Romain Gary, lui faisant poser des actes incongrus et proférer des paroles incompréhensibles à quiconque ignore la présence spectrale de Cohn. Au sens strict où l'entend la psychanalyse, ce *dibbouk* ne tiendrait toutefois pas du fantôme, mais d'une expérience condamnable refoulée par le sujet hanté, en l'occurrence les meurtres de masses commis par Schatz et dont Cohn est au nombre des victimes.

8. Le « démon juif » (Hesse 196) de Rotko présente également des similarités avec le *dibbouk* de la tradition juive, cette âme errante qui se loge dans le corps d'un autre. Notons cependant que le terme n'apparaît nulle part dans *Démon*. La mythologie juive donne plusieurs explications quant à la présence d'un *dibbouk*, mais deux d'entre elles reviennent plus fréquemment : en s'immisçant dans le corps de celui qui l'a fait souffrir de son vivant (comme dans *La danse de Gengis Cohn*), le *dibbouk* chercherait vengeance. D'autres *dibbouks* viendraient hanter des vivants innocents afin que soient reconnues les injustices dont ils ont été l'objet (comme dans *Démon*, où le fantôme tient au silence pesant sur l'extermination des grands-parents paternels). D'un côté comme de l'autre, le démon joue une fonction mémorielle qui a partie liée aux violences et aux injustices du passé.

9. En supposant que dans tout récit fantôme il y a les « véritables » fantômes au sens où l'entend la psychanalyse s'inscriraient dans les incongruités du langage : répétitions de mots, de phrases, de parties de mots, similarités sonores entre des signifiants récurrents, etc. Ce travail de repérage linguistique des fantômes, dont on trouve exemple dans l'essai *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles* de Marie-Ange Depierre, se penche sur les processus inconscients qui façonnent l'œuvre.

processus inconscients vers la scène de l'imaginaire, il est possible de considérer le démon de Pierre Rotko comme la métaphorisation d'une mémoire familiale laissée en souffrance.

Composé de soixante chapitres répartis en trois sections, encadrés par un prologue et un épilogue et se refermant par un index des noms, où les personnages fictifs côtoient des figures historiques, *Démon* est un roman ambitieux qui entrecroise plusieurs niveaux de narration. Dans le récit au *je*, où le fils narre son séjour en Tchétchénie et les motivations qui l'ont amené à fouler le sol d'un pays en guerre, est enchâssé le récit également à la première personne du singulier que lui a fait son père, Léon Rotko, dix jours avant son suicide. Avocat parisien, juif d'origine russe, Lev Rotko (qui adopte une version francisée de son prénom lors de son arrivée en France en 1953) raconte pour la première fois à son fils son enfance soviétique dans l'ombre de la menace nazie et la façon dont il a échappé à l'extermination, un sort qu'ont toutefois connu ses parents. Déjà dédoublé par l'enchâssement des voix narratives¹⁰, ce premier niveau du récit est entrecoupé par les chapitres du roman qu'a entrepris d'écrire Rotko durant sa convalescence. Il y retrace l'histoire de ses grands-parents paternels, Franz et Elena Rotko, sur fond d'événements historiques qui ne sont limités ni au contexte particulier de la Shoah, ni au contexte plus général de la Deuxième Guerre mondiale. Au traitement de la vie sous le régime stalinien jusqu'à la mort du « Père des peuples », s'ajoutent des considérations entre autres sur la Seconde guerre de Tchétchénie, le 11 septembre et la prise d'otage du théâtre de Moscou qui, ensemble, tissent la trame d'un discours sur la nécessité d'envisager les mémoires à l'aune de leurs inextricables liens. La narration débute alors que le narrateur est immobilisé à Paris sur un lit d'hôpital : lors de son séjour à Grozny une blessure par balle lui ait laissé « la jambe en morceaux » (364). Pendant que le médecin et l'infirmière travaillent à rapiécer sa jambe mutilée, Pierre Rotko s'emploie à reconstituer par écrit l'histoire de sa famille paternelle, pour une part à partir des fragments transmis par son père et en puisant, d'autre part, dans les livres d'histoire. Son expérience personnelle de la guerre tchétchène et la fiction servent de raccord entre les informations amassées¹¹. La marque mémorielle qu'est la blessure engage le protagoniste de *Démon* à faire sienne une histoire famille qui l'a jusque-là possédé : en concrétisant une « douleur secrète » (14) et en le contraignant à l'immobilisme, elle rend possible la symbolisation et par là l'expulsion du fantôme qui trouve sépulture entre les pages du récit de Rotko.

Formes de la hantise : agir l'indicible

Si le corps réel ne s'appréhende qu'à travers ses fictions, situées « à la frontière de l'imaginaire et des stéréotypes socioculturels » (Reichler 1), qui découpent et rendent signifiant cet objet « lié à l'archaïque, à l'oubli : à la dimension de la perte » (3), l'inverse apparaît également vrai dans *Démon* : les fictions du corps, en l'occurrence les représentations de la corporéité du fils et du père, expriment

10. Par l'enchâssement des récits et des voix narratives est ainsi créé un effet de filiation entre le fils, le père et le grand-père. L'emboîtement des voix du grand-père et du père dans celle du fils métaphorise l'acte d'enfouissement par lequel la mémoire de la mise à mort de l'un (le grand-père) est encryptée dans l'autre (le père) et transmise au fils, à qui est assigné le rôle de fantasmophore.

11. « J'ai déjà expliqué que le récit de mon père n'est qu'un élément de mon histoire. [...] Mais je forme aussi des hypothèses, j'imagine, j'essaie de me mettre à la place de Franz, d'Elena, de mon père, je rêve d'eux ; je me souviens aussi de Mitchourine, des Maïbek, de Zeinap surtout ; je cherche, j'écris, j'invente. Inventer, c'est une bonne méthode pour connaître la vérité. Afin que mon histoire et celle de ma famille deviennent crédibles, j'ai besoin de laisser courir ma mine sur le papier, comme si je composais des fictions. » (Hesse 69-70).

quelque chose de leur posture respective de « fantasmophore » et de « cryptophore » et révèlent les formes prises chez l'un et l'autre par l'indicible deuil de Franz et Elena Rotko. Leur mort violente, recouverte d'un épais silence, n'a pu être symbolisée par leur fils. À l'image de la crypte dont ce deuil impossible l'a constitué porteur, Léon Rotko se présente comme une massivité silencieuse. Physiquement imposant, il se présente pour son fils tel un bloc hermétique, dépourvu de toute aspérité : « mon père était un homme blessé, impénétrable et taciturne » (Hesse 196). Sur lui, le passé semble n'avoir pas laissé de trace. Seuls ses silences indiquent, par la négative, quelque chose de son histoire tragique. Il protège son passé comme s'il était une inestimable perle : « il était rarissime que nous parlions de Franz et Elena. Mon père d'ordinaire l'empêchait. Si leurs noms pénétraient dans une pièce, c'était par effraction. [...] mon père se fermait comme une huître » (28). Jusqu'au jour où il s'ouvre à Pierre, aucun mot ou aucun signe ne viennent révéler ni la judéité du père, ni sa blessure secrète qu'est la perte de ses parents aux mains des nazis et le silence qui est fait sur ce drame : « Mon père n'a jamais su ce qu'il advint de ses parents » (187). Seule la découverte, à la suite d'un voyage dans sa ville natale effectué à l'insu de son fils, qu'il n'y a « *Niet*, doublement *niet*, [...] rien du tout [...] sur ce qui est arrivé aux Juifs. Même pas un musée ridicule, même pas un monument du souvenir, même pas une stèle en ferraille, rien [...] pour tout ceux qu'on a fusillés là-bas au bord de fosses, gazés dans des camions, assassinés en si grande quantité » (448), amène le père à rompre le silence, ne révélant qu'une partie son histoire qui s'avère néanmoins suffisante pour amorcer la levée de la hantise du fils¹².

Le processus d'incorporation venant se substituer à l'introjection lorsqu'il y a refus ou impossibilité de faire le deuil est dépeint par Abraham et Torok comme une « *mis[e] en conserve* » (266) de l'objet perdu. Celui-ci est, sur un mode imaginaire, préservé « vivant » dans la crypte. De fait, le passé palpite encore à l'intérieur de Léon Rotko, bien enclos, gardé comme « en embuscade » (Hesse 320) jusqu'au jour de novembre 2001 où le père sort de son mutisme : « L'histoire que mon père a racontée cet après-midi de novembre, il l'avait, je m'en suis aussitôt aperçu, préparée avec soin. Je crois même que l'exposé, riche en détails et en surprises, de ces différents événements que j'ignorais pour la plupart, avait été au préalable déroulé dans son for intérieur » (31). Non seulement ce passé indicible « sur lequel quarante ans plus tôt il avait posé et vissé un couvercle » (272) est-il encore vif, mais la vie du père semble en dépendre. Après s'être délesté d'une partie de son histoire secrète, le père se met à ressembler aux cadavres gazés dans les camions spéciaux, « *recroquevillés les uns sur les autres, immobiles et pesants comme des sacs de farine. Souvent leur visage était déformé* » (190, je souligne). Son corps mime le sort réservé à ses parents tout en annonçant en quelque sorte son suicide qui survient dix jours plus tard : « Mon père s'était tu à présent. Il était au bout de son histoire. Sur le sofa, *son corps massifs s'était replié sur lui-même, son visage amaigri était creusé par la fatigue* » (189, je souligne). Son agitation intérieure est camouflée par la vie rangée, voire immobile qu'il mène depuis l'obtention de la nationalité française, cinq ans après sa fuite de l'U.R.S.S. à la faveur du chaos engendré par la mort de Staline.

Contrairement à l'immobilisme paternel, le mouvement constant caractérise Pierre Rotko. Sa vie semble n'être qu'une fuite, qui plus est une fuite vers les « apocalypses politiques » et « naturelles »

12. « J'ai seulement complété ses souvenirs – en vérifiant des faits, en apportant des éclaircissements ou du sens. J'ai également appris un certain nombre de choses qu'il souhaitait conserver secrètes » (Hesse 31, c'est moi qui souligne).

(Hesse 20). Dans sa course perpétuelle vers les catastrophes qu'il documente en prenant le parti des « dominés » (50), lorsqu'il s'agit de drames politiques et en cherchant « des responsables » (423) aux désastres naturels, s'entend la demande du fantôme qui le pousse à mettre en actes un destin familial qui lui faut mettre en mots afin de lever la hantise – ce à quoi il parvient en couchant par écrit l'histoire de la famille Rotko. Car les comportements attribuables à la présence du fantôme se présentent comme les indices de l'indicible événement mis en crypte à la génération précédente. Par sa course effrénée vers les lieux de catastrophes, Pierre Rotko lie ainsi inconsciemment les deux dimensions tues de l'histoire familiale des Rotko : la fuite – celle de son père Lev, amené en lieu sûr par la famille Koubov à qui ses parents l'ont confié, et celle que Franz et Elena n'ont pas pu prendre¹³ – et la catastrophe – qui a englouti ses grands-parents et que son père n'a pas vu, tout comme il n'a pas été en mesure de la nommer avant la scène de la transmission du récit familial qui parcourt tout le roman. Pour le dire ici avec les termes propres à la psychanalyse, Pierre Rotko « *agi[t]* » (Abraham et Torok 433) le destin de la famille Rotko en courant très littéralement à la catastrophe, dans un mouvement qui convie autant la fuite que le regard porté sur une dévastation où « l'homme [est] abandonné » à son sort (Hesse 358).

La marque mémorielle : matérialiser le spectre/la perte

Le séjour à Grozny du narrateur et protagoniste de *Démon* intervient dans l'ordre de la diégèse après les révélations du père, laissant croire que « l'expérience » (40) que cherche à accomplir Rotko en soltchéthène exorcise son fantôme en lui donnant chair :

Si en décembre 2001 je suis allé dans le Caucase, ce n'était pas pour découvrir de quelle façon avaient été assassinés mon grand-père Franz et sa femme Elena. Avaient-ils été gazés dans des camions spéciaux, comme l'évoquait *Le livre noir*? Saurer, Diamond ou Opel-Blitz? avait demandé mon père, lui qui n'y était jamais allé. Je n'enquêterai pas jusque-là. *J'étais venu pour accomplir une expérience. Me trouver auprès d'eux. Au près de moi aussi. Rejoindre les silhouettes fuyantes de mes rêves. J'étais venu pour les toucher, pour les sentir en moi.* (354-355, c'est moi qui souligne)

Ce voyage dans le Caucase qu'il effectue à titre personnel semble cependant avoir encore partie liée au travail du démon et à sa double exigence qui l'amène à fuir vers les désastres. La transmission de la mémoire familiale du père vers le fils demeure en effet incomplète, empêchant ainsi de mettre fin à la hantise. S'il inaugure la symbolisation du traumatisme familial dont le fils a hérité sous la forme d'un nescience, le récit du père reste assimilé à un marqueur corporel : le narrateur imagine en effet le long discours de Léon Rotko comme une forme de dénudement des pieds. L'analogie entre corporéité et non-symbolisable associe les mots du père à l'oubli ou, à tout le moins, à un en-deçà du langage :

De la même façon que mon père n'appelait plus seulement mes grands-parents par leur prénom, mais en disant aussi « mon père », « ma mère », ou encore « ton grand-père », ta « grand-mère », il disait maintenant « juif ». Il le disait sans équivoque, ce qui n'avait rien d'anodin. Quelque chose

13. Il est aussi possible d'analyser cette fuite à la lumière de l'abandon parental. Il s'agirait dès lors de la fuite des parents, loin de l'enfant qui doit sa vie à cet « abandon ». Dans tous les cas, l'histoire familiale s'écrit sur fond de fuites, réussies ou empêchées, vécues comme un sauvetage ou un abandon.

chez lui avait bel et bien changé. À l’instar du père du narrateur dans le roman de Treichel, mon père, rue Dupin, avait pour la première fois enlevé sous mes yeux ses chaussures, puis ses chaussettes. Je voyais à présent ses pieds nus. Je les examinai. Je regardais à quoi ils ressemblaient. (150)

La qualité corporelle accordée au discours de Léon Rotko signale une lacune dans le dire du père qui n’est révélée au fils – ainsi qu’aux lecteurs et lectrices – qu’à la fin du roman. Le secret qu’emporte dans la mort Léon Rotko concerne l’absence de toute trace mémorielle dans sa ville natale¹⁴. Cet inachèvement empêche le traumatisme familial d’accéder pleinement au domaine du symbolique. Il demeure sous une forme partiellement corporelle et, en ce sens, fantomale puisque c’est précisément à un non-dit que le fantôme doit son existence. Les pieds du père figurent la part de la mémoire des Rotko laissée en souffrance par la pendaison de Léon. Lorsque le fils découvre son père pendu, il voit d’abord ses « mocassins flotta[nt] au-dessus du sol » (438). Ainsi recouverts, les pieds de Léon Rotko – et, par extension, la mémoire familiale qu’ils métaphorisent – s’avèrent opaques à la connaissance du fils. Celui-ci est dès lors forcé de mettre fin à l’examen des pieds paternels, qui sont non seulement voilés mais ballants : ils sont détachés du sol qui servait de vecteur de transmission entre le père et le fils, « assis face à face » (31) tout le temps que dure la narration de Léon Rotko.

Tout en échouant à mettre fin à la hantise, la blessure de Rotko fait office de « figuration visuelle du traumatisme et de la transmission¹⁵ » (Hirsch 80) et apparaît en ce sens tel le versant visible et éventuellement lisible du spectre dont est hanté Pierre Rotko. La marque, en ce qu’elle fait saillie sur le corps du fils, participe de la matérialisation du fantôme, un processus qu’Abraham et Torok désignent comme le travail de construction préalable à son élimination¹⁶. La blessure ouvre ainsi la voie à une remémoration consciente venant se substituer à la répétition traumatique (inconsciente) mise en acte à travers la course effrénée du reporter vers les lieux de catastrophe. Non seulement force-t-elle Pierre Rotko à une immobilité totale que même l’absence de désastres naturels ou de crises politiques n’arrive à lui faire tenir¹⁷, mais elle localise le fantôme, le circonscrit à un endroit précis du corps – la jambe – que le lexique corporel déployé dans *Démon* identifie à un avatar de la mémoire – à l’instar des pieds du père –, en plus de devenir le vecteur d’appropriation d’une « douleur secrète » (14) qu’il peut désormais

14. Fait à noter, celui qui brise le silence sur le voyage du père à Stavropol refuse de faire l’impasse sur son passé de déporté et sur la perte de la quasi-totalité de sa famille dans la Shoah. L’opposition à l’oubli que manifeste Paul Weckman s’inscrit plus précisément dans son refus de faire effacer le numéro de matricule qui rappelle son séjour à Auschwitz: « j’en connais qui l’ont fait brûler ou effacer comme si c’était un vulgaire tatouage dont il faudrait se séparer parce qu’on aurait tourné la page [...] Dans la mémoire, qu’est-ce qu’on peut effacer ou brûler? » (443).

15. Ma traduction libre de « visual figuration of trauma and transmission » (80).

16. Abraham et Torok réfèrent surtout à « l’exorcisme du fantôme » (432) et à son éjection comme un même processus qui met fin à la hantise. Mais est aussi mentionnée la nécessité de « “construire” le fantôme » (431), d’assurer une certaine matérialité qui, peut-on supposer, permettrait éventuellement d’offrir une sépulture à ce spectre ainsi matérialisé/localisé.

17. Les mois de transition entre son obsession pour les apocalypses politiques et son goût pour les catastrophes naturelles que le narrateur dit passer « cantonné à [s]on bureau parisien » (48) sont décrits en ce termes : « À Paris [...] je m’étais promené chaque jour selon le même itinéraire. Depuis la station Monge, je rejoignais la rue Cuvier, pénétrais dans le Jardin des Plantes, flânais sous les vieux arbres, poussaï parfois jusqu’à la ménagerie et ses bêtes somnolentes ; ensuite, franchissant les allées, je me glissais dans les galeries du Muséum d’histoire naturelle [...] puis, toujours à pieds, me dirigeais vers la rue Buffon, débouchais sur le quai du pont d’Austerlitz, parcourais le square mitoyen qu’occupe le musée de sculptures en plein air, avant de retourner dans mon appartement ou au journal » (51-52).

identifier et nommer.

D'une sépulture de « Pierre » à une sépulture d'air

Démon s'inscrit sous le signe d'une appropriation de la mémoire familiale dès son prologue : « Pour le moment, je vais écrire l'histoire de famille. Avant, pendant, après la guerre qui a détruit l'Europe et la moitié du monde il y a environ soixante ans. Cette guerre qui m'a conduit en Tchétchénie afin qu'à présent cette histoire m'appartienne » (16) et, ajouterais-je, pour qu'elle cesse ainsi de le « posséder ». Cette appropriation a pour effet de libérer de la présence du fantôme la bancale sépulture de « Pierre » qu'est le corps du protagoniste, dont le prénom évoque déjà, au regard de sa préhistoire familiale, le rôle de fantasmophore qui lui revient¹⁸. En retour une sépulture d'air est offerte à ce fantôme qui trouve ancrage dans le récit officialisant sa mort. La transmission psychique, lorsqu'elle n'est pas entravée par l'indicible deuil dont est issu le fantôme, est « *un travail de liaisons et de transformations* » (Granjon s.p.) permettant au légataire de s'approprier l'héritage qu'on lui transmet. En assignant à chacun une place sur l'axe généalogique, elle lie les générations tout en les séparant. Au contraire, le fantôme procède au télescopage des générations en faisant « vivre » des ancêtres morts dans le fantasmophore. Acquérir l'héritage qu'il a reçu à son insu suppose donc pour le protagoniste de *Démon* de faire « œuvre de sépulture » (Fédida) pour ses grands-parents dont la mort est passée inaperçue : nulle trace physique, pas même dans la ville de Stavropol qui les a vu vivre et mourir, et nulle trace discursive n'assurent son rappel. Si le « verbe latin *sepelio* – dont provient le mot “sépulture” – n'évoque généralement que la pratique culturelle de l'ensevelissement des morts » (Fédida 118) par laquelle est créé « un lieu de recueillement » (118), l'œuvre de sépulture n'est pas qu'un lieu physique, stèle funéraire ou croix indiquant l'emplacement d'une dépouille, mais relève tout autant sinon plus encore de l'épithaphe comme discours par lequel sont déclarées l'existence passée ainsi que la mort d'une personne. Souvent associée à la matérialité de la pierre tombale, la sépulture est aussi et surtout un fait de discours. Faire œuvre de sépulture consiste en somme à officialiser la mort et à mettre en lumière une disparition.

Quelques passages autoréflexifs inscrivent dans un rapport d'identité ou, à tout le moins, de continuité le roman *Démon* et le carnet où Rotko consigne ses réflexions ainsi que les informations collectées sur ses grands-parents et son père; ensemble ils tiennent lieu de tombeau pour Franz et Elena Rotko. Sans s'en détacher complètement, le récit devenu sépulture d'air se substitue au corps-tombeau du fils :

18. Les dernières pages du dernier chapitre renforcent l'idée qu'à Pierre a été inconsciemment confié le rôle de pallier l'absence de traces mémorielles en faisant à son insu de son corps le tombeau des disparus. Dans les treize pages où est narrée sa rencontre avec Paul Weckman, qui lui révèle de ce que le père avait gardé pour lui (à savoir son voyage à Stavropol et l'oblitération dont y fait l'objet la mémoire de l'extermination des juifs), Pierre est interpellé pas moins de vingt-et-une fois par Weckman. Le discours de ce dernier se termine par une longue tirade dans laquelle la réitération du prénom Pierre évoque la matérialité de la pierre et fait contrepoids à l'absence de monument à la mémoire des juifs exterminés : « j'ai vu ça dans un guide, Pierre, une sculpture qui a tellement choqué les Moscovites [...] qu'ils se sont empressées de la planquer, mais c'est à Moscou Pierre, [...] en revanche, à Stavropol [...] votre père et moi n'avons rien vu, rien de rien, comme si le bronze et le granit qu'ils ont chez eux, ils les avaient entièrement consommés avec Pouchkine et Lermontov [...], mais pour les Juifs, Pierre, je vous le dis, pour les Juifs, il n'y a rien là-bas, rien du tout, rien pour vos grands-parents, rien pour Franz et Elena, rien » (448).

Depuis bientôt un an, ce carnet ne me quitte plus. J’y retrouve une part de mon passé. Ce que j’ai toujours voulu connaître des miens, et en particulier de Franz et Elena – non pas les détails, la marque du camion ou je ne sais quoi encore, mais un sentiment intérieur, subjectif, et en même temps si vrai, si plein de sens –, s’est déposé dans ce carnet. Lorsque je change de veste, le carnet change de poche. *C’est ma mémoire, mon pacemaker, il règle mon pas.* (427-428)

Avatar du corps et de la mémoire, ce carnet règle certes le pas de Pierre Rotko, lui donne le rythme, mais il ne le fait cependant plus sur le mode de la hantise. En tant que forme symbolisée d’une mémoire familiale traumatique, aboutissement d’un processus d’appropriation et de translittération allant du corps du fantasmophore à l’objet-livre, où est recueilli le discours qui déclare la vie et la mort de Franz et Elena Rotko, le carnet déplace l’enjeu corporel. Des pieds – avec lesquels Pierre Rotko court vers les catastrophes –, la mémoire transite vers la main. Ce déplacement indique la transformation à l’œuvre dans l’appropriation :

Le récit qui va suivre s’en inspire [de l’histoire racontée par le père quelques jours avant son suicide]. Il est aussi de ma main. Je ne me suis pas bornée à calquer ses paroles. En divers endroits, j’ai réalisé des changements, tenté d’imaginer les épisodes qu’il avait oubliés, ou peut-être écartés. Mais je ne pense pas l’avoir trahi. (31)

Le fils s’approprie la mémoire de sa famille paternelle, l’incorpore pour finalement la mettre en récit sans que son parcours ne ressortisse de ce que Gary Weissman désigne, de façon très critique, comme un « fantasme d’être témoin¹⁹ », voire un fantasme d’être victime. Car l’appropriation du legs familial suppose une transformation que *Démon* illustre par le déplacement géographique qui amène le fils sur un autre territoire que celui qui a vu l’assassinat de ses grands-parents, évitant à Pierre de simplement mettre ses pas dans les pas de son père et de ses grands-parents. Justifié par le fait « que la force des uns et la faiblesse des autres, comme dans l’histoire des Juifs, sont tellement inégales là-bas, [que Pierre Rotko] ne dout[e] plus que les Tchétchènes fussent les Juifs d’aujourd’hui » (Hesse 355), le choix de Grozny inscrit une différence générationnelle entre le père et le fils, un hiatus protégeant/rétablissant l’altérité de Pierre.

A contrario de la transmission transgénérationnelle et des phénomènes de mise en crypte et de hantise qu’elle génère en raison d’un legs inassimilable, une transmission « réussie » ressort de l’appropriation et de la transformation. L’héritier de toute mémoire, et en particulier d’une mémoire familiale traumatique, doit se faire « acquéreur, voire créateur de ce qui lui a été transmis » (Granjon s.p.) et pour le narrateur et protagoniste de *Démon*, l’acquisition de l’histoire de sa famille paternelle est tributaire de l’inscription corporelle qui la matérialise. La marque mémorielle laissée sur la jambe de Pierre Rotko par son expérience de la guerre tchétchène et celle que certains descendants de survivants d’Auschwitz choisissent de se faire tatouer sur l’avant-bras ne sont évidemment pas de même nature. Si l’une appartient à la fiction et relève, dans ce contexte, de l’accident et que l’autre s’avère réelle et intentionnelle, ces marques ont cependant en commun de rendre visible une filiation à des ancêtres

19. Ma traduction libre du titre et du concept-clé de l’essai de Weissman : *Fantasies of Witnessing*.

éprouvés par les politiques de persécution et d'extermination nazies et de chercher à pérenniser une mémoire à travers le discours que suscitent les inscriptions corporelles. La mémoire a ainsi peut-être « peu à voir avec les lieux, les places, avec des musées ridicules ou de minables jardinets » (Hesse 457) comme l'affirme le narrateur de *Démon* et tout à faire avec une parole vivante, liant inextricablement corps et langage, afin de transformer les legs venus du passé et les faire entrer en résonance avec le présent.

Bibliographie

- Abraham, Nicolas, et Maria Torok. *L'écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.
- Depierre, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1993.
- Dumas, Didier. *L'ange et le fantôme. Introduction à la clinique de l'impensé généalogique*. Paris : Minuit, 1985.
- Fédida, Pierre. « Morts inaperçues ». *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*. Paris : Odile Jacob, 2001. 97-110..
- Gary, Romain. *La danse de Gengis Cohn*. Paris: Gallimard, 1967.
- Granjon, Evelyn. « L'élaboration du temps généalogique dans l'espace de la cure de thérapie familiale psychanalytique ». En ligne, *Psicoanalysis & Intersubjectividad* 2 (2007.) <http://www.intersubjetividad.com.ar/website/articulop.asp?id=169&idioma=2&idd=2>. Consulté le 6 mai 2013. Initialement publié dans *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 22 (1994) : 61-80.
- Hesse, Thierry. *Démon*. Paris : Éditions de l'Olivier, 2009.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press, 2012.
- LaCapra, Dominick. « Trauma, Absence, Loss ». *Critical Inquiry* 25.4 (1999.): 696-727.
- Mijolla, Alain de. *Les visiteurs du moi*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- Reichler, Claude. « Introduction ». *Le corps et ses fictions*. Paris : Minuit, 1983. 1-5.
- Rudoren, Jodi. « Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says "Never Forget" ». *The New York Times*, 30 septembre 2012.. En ligne, consulté le 13 février 2013, http://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html?pagewanted=1&_r=3&smid=tw-nytimes&partner=rss&emc=rss&
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

Evelyne Ledoux-Beaugrand a obtenu un doctorat en littératures de langue française de l'Université de Montréal en 2010. Chercheure postdoctorale au Centre for Literature and Trauma de l'Université de Gand, elle s'intéresse aux usages et aux appropriations de la mémoire de la Shoah dans la littérature de l'extrême contemporain. Des articles issus de ce projet paraîtront prochainement, entre autres dans *Études françaises* et *French Forum*. Elle est également l'auteure d'articles sur les écrits de femmes, dont les plus récents ont été publiés dans *Temps zéro*, *Globe* et *Women in French Studies*, et d'un ouvrage, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* (Éditions XYZ, 2013).

evelynelbeaugrand@me.com

Mémoire palimpseste

La question humaine, Écorces et Histoire(s) du cinéma

Max Silverman

Résumé

Dans *La question humaine* de François Emmanuel le narrateur reçoit des lettres anonymes qui suggèrent un lien entre son propre rôle, en tant que psychologue dans une firme internationale et responsable de la mise en place d'un programme de licenciements, et la solution finale nazie. La technique qu'utilise celui qui envoie les lettres consiste à insérer des bribes de la célèbre note SS du 5 juin 1942, portant sur les modifications techniques à apporter pour améliorer le fonctionnement des camions à gaz aux camps d'extermination de Chelmno et Kulmhof, dans des documents techniques rédigés par le narrateur pour justifier le programme de la réduction des effectifs de sa société. Cette technique d'enchevêtrement de textes différents crée un palimpseste, où une couche de traces se voit dans une autre et est transformée par l'autre. Je propose d'utiliser la figure du palimpseste pour considérer le mécanisme de la mémoire dans *La question humaine* ainsi que dans un petit texte de Georges Didi-Huberman (*Écorces*) et dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. L'histoire qui revient dans ces oeuvres est complexe et révèle non seulement la présence cachée de la Shoah mais aussi d'autres sites de la violence extrême.

Abstract

In *La question humaine* by François Emmanuel the narrator receives some anonymous letters which suggest a link between his own role as a psychologist in an international company and responsible for implementing a redundancy programme, and the Nazis' Final Solution. The technique employed by the sender of the letters is to insert bits of the famous SS document of 5 June 1942 on technical modifications to improve the efficiency of the gas vans at the extermination camps of Chelmno and Kulmhof into documents drafted by the narrator to justify the redundancy programme in his company. The effect of this technique is the superimposition of different texts to create a sort of palimpsest, in which one layer of traces can be seen within, and is transformed by, another. I will use the figure of the palimpsest to consider the workings of memory in *La question humaine*, a short text by Georges Didi-Huberman (*Écorces*) and *Histoire(s) du cinéma* by Jean-Luc Godard. The history which returns in these works is complex and reveals not only the hidden presence of the Holocaust but also other sites of extreme violence.

Keywords

(Jean-Luc) Godard, *Histoire(s) du cinéma*, François Emmanuel, (La) Question humaine, palimpsest, violence

Dans *La question humaine* de François Emmanuel, le narrateur, psychologue dans une société internationale et responsable pour la mise en place d'un programme de licenciements, est chargé de mener une enquête sur la conduite bizarre du directeur de la société, Mathias Jüst. Au cours de son enquête, il découvre que le père de Jüst a joué un rôle dans la politique nazie de la solution finale des juifs. Plus inquiétant pour le narrateur, il reçoit des lettres anonymes qui suggèrent un lien entre son propre rôle en tant que responsable de la mise en place du programme de licenciements dans sa société et le sort des juifs pendant la Shoah. La technique qu'utilise celui qui envoie les lettres est d'insérer des bribes de la célèbre note SS du 5 juin 1942 sur les modifications techniques à apporter pour améliorer le fonctionnement des camions à gaz aux camps d'extermination de Chelmno et Kulmhof (que Claude Lanzmann lit dans *Shoah*) dans des documents techniques rédigés par le narrateur pour justifier le programme de la réduction des effectifs de sa société. Le narrateur explique l'effet de cette technique de la façon suivante :

Certaines phrases trahissaient une autre provenance, elles se fondaient au premier texte et semblaient pousser à l'extrême la logique de celui-ci, constituant des inclusions malignes qui tendaient à en corrompre la trame, au point que certains mots d'un vocabulaire technique pourtant familier se retrouvaient chargés d'une potentialité de sens que l'on ne leur soupçonnait pas. (Emmanuel 74)

Et il ajoute : « J'éprouvais brusquement une impression de dédoublement, je me voyais hésiter sur des mots dont le sens m'était soudain étranger » (76), et aussi, « il apparaissait ici (et la comparaison des deux lettres ne faisait aucun doute) que le premier texte technique avait été envahi et comme dévoré par *l'autre* texte » (77-78).

L'effet de cette technique est la création d'une sorte de superposition ou d'enchevêtrement de textes, où une couche de traces se voit dans une autre, et est transformée par l'autre. Lors du rendez-vous entre le narrateur et l'expéditeur des lettres, Arie Neumann, celui-ci explique que « ma seule complaisance fut de jouer avec les textes comme avec des formes sur le blanc de la page » (81). Ce constat n'est pas tout à fait « juste » car ce jeu de textes s'ouvre aussi, inéluctablement, à une lecture de l'histoire qui ne peut que voir une situation dans ses relations avec une autre. Le palimpseste créé par Neumann est donc une figure textuelle (ou poétique) qui porte une charge politique et historique, en ouvrant le présent au poids du passé.

Dans son article « L'Histoire qui revient », où il parle du film de 2007, tiré du texte d'Emmanuel, réalisé par Nicolas Klotz and Elisabeth Perceval, ainsi que du film *Caché* de Michael Haneke, Antoine de Baecque utilise l'idée du palimpseste pour décrire comment le cinéma peut représenter une histoire enfouie ou supprimée :

La première forme de cette porosité des temps historiques est comparable au phénomène du palimpseste, car le présent de ces films semble constamment enregistré par recouvrement d'un passé enfoui qui pourtant revient selon des modes propres au cinéma. De même que les copistes réutilisaient un parchemin déjà écrit, mais dont ils savaient effacer l'écriture précédente par grattage ou par lavage, de même dans *Caché* et *La Question humaine* le film-récit du présent, omniprésent, recouvre un récit passé, traumatisant, culpabilisant, qui est une histoire enfouie. (1279)

De Baecque utilise des termes comme « le spectre revenant » et « le palimpseste secret » pour décrire ce passé qui revient. Cependant, mon interprétation du palimpseste et du spectre revenant est un peu différente. Je propose que le palimpseste se constitue d'une condensation de couches de traces spatio-temporelles qui crée des liens non seulement avec un seul passé enfoui, comme dit de Baecque, mais avec plusieurs¹. Comme dit Deleuze à propos des films de Resnais des années cinquante et soixante, la technique consiste plutôt en « la coexistence des nappes de passé » (160) où « des images qui s'incarnent l'une dans l'autre », ou même « une nappe de transformation qui invente une sorte de continuité ou de communication transversales entre plusieurs nappes, et tisse entre elles un ensemble de relations non-localisables » qui crée ainsi « le temps non-chronologique » (Deleuze 161–162). En effet, le film de *La question humaine* de Klotz et Perceval introduit précisément, dans cette histoire de déshumanisation bureaucratisée où la Shoah s'infiltré dans la banalité du présent, d'autres traces d'une violence extrême (absentes dans le livre) qui viennent d'ailleurs, à savoir des échos d'un imaginaire colonial du passé et du traitement des immigrés dans la vie contemporaine. Libby Saxton a bien écrit sur les correspondances qui se font dans ce film entre la Shoah, « l'essor du capitalisme industriel en Europe » et « le viol de l'Afrique » (216)².

Dans le même article cité ci-haut, de Baecque compare le film de *La question humaine* avec *Caché* de Michael Haneke (2005). Dans ce film, l'histoire cachée qui revient est celle du 17 octobre 1961, date du massacre d'une centaine d'Algériens à Paris au moment des événements chauds de la guerre d'Algérie. Pourtant, dans une image du film comme celle-ci (voir figure 1), où le héros Georges rêve du moment de son enfance où Madjid est emporté de la maison familiale, il y a, me semble-t-il, une surimposition complexe de traces-mémoires qui se réfère non seulement à la guerre d'Algérie mais, même inconsciemment, à d'autres moments similaires bien que différents dans l'histoire de la violence extrême, à savoir la rafle des enfants cachés de la Shoah. Le constat de Georges, voulant qu'en tant qu'adulte il ne soit pas responsable de ce qui s'est passé, ne peut que se faire écho des mêmes mots prononcés par les kapos et les SS dans *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais. A certains égards, le syndrome de Vichy et celui de l'Algérie sont indissociables l'un de l'autre, comme Sartre et beaucoup d'intellectuels de gauche de l'époque ont très bien compris³.

Les risques d'une telle lecture de la mémoire sont, évidemment, la confusion d'événements

1. Voir aussi la définition de la mémoire comme palimpseste (« Visions d'Oxford : Le Palimpseste ») par le poète Baudelaire dans son adaptation du célèbre *The Confessions of an English Opium-Eater* par Thomas de Quincey : « Souvent des êtres, surpris par un accident subit, suffoqués brusquement par l'eau, et en danger de mort, ont vu s'allumer dans leur cerveau tout le théâtre de leur vie passée. Le temps a été annihilé, et quelques secondes ont suffi à contenir une quantité de sentiments et d'images équivalente à des années. Et ce qu'il y a de plus singulier dans cette expérience, que le hasard a amenée plus d'une fois, ce n'est pas la simultanéité de tant d'éléments qui furent successifs, c'est la réapparition de tout ce que l'être lui-même ne connaissait plus, mais qu'il est cependant forcé de reconnaître comme lui étant propre. L'oubli n'est donc que momentané; et dans telles circonstances solennelles, dans la mort peut-être, et généralement dans les excitations intenses créées par l'opium, tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons oublié. » (Baudelaire 240/242). Dans *Les années*, Annie Ernaux parle aussi de la « mémoire palimpseste » (remerciements à Michèle Boscovic pour m'avoir indiqué cette référence).

2. « the rise of industrial capitalism » et « the pillaging of Africa ». (Les traductions de l'anglais, ici et ailleurs, sont les miennes.)

3. « Colonialisme là-bas, fascisme ici : une seule et même chose » (Sartre 163).



Fig. 1 Caché

historiques différents et, par conséquent, la relativisation de la Shoah, voire l'instrumentalisation de la mémoire à des fins politiques. Par contre, l'idée de l'unicité de la Shoah qui défend toute analogie ou comparaison n'est pas sans problème non plus. Les arguments polémiques des années récentes à propos de l'unicité ou de la comparabilité de la Shoah ont polarisé l'opinion. L'historien Enzo Traverso nous prévient des dangers d'une telle polarisation:

Les négateurs de la singularité d'Auschwitz ne sont pas tous des « révisionnistes » ; ses partisans peuvent parfois faire preuve d'un grand aveuglement à l'égard d'autres violences. Les uns et les autres peuvent instrumentaliser cet événement à des fins douteuses. La meilleure façon de préserver la mémoire d'un génocide n'est certes pas celle qui consiste à nier les autres, ni celle qui consiste à ériger un culte religieux. La Shoah a aujourd'hui ses dogmes – son incomparabilité et son inexplicabilité – et ses redoutables gardiens du Temple. Reconnaître la singularité historique d'Auschwitz peut avoir un sens seulement si elle aide à fonder une dialectique féconde entre la mémoire du passé et la critique du présent, dans le but de mettre en lumière les fils multiples qui relient notre monde à celui bien récent depuis lequel, selon les mots de Georges Bataille, l'image de l'Homme ne pourra plus être dissocié de celle d'une chambre à gaz. (137-38)

Dans leurs analyses de l'univers concentrationnaire, du totalitarisme et du colonialisme David Rousset, Hannah Arendt, Aimé Césaire, Frantz Fanon et bien d'autres ont très bien compris à l'époque « les fils multiples » qui relient les formes différentes de la déshumanisation. Mais aujourd'hui, où la guerre des mémoires est la règle du jeu, cette perspective a moins de partisans.

Le modèle de la mémoire comme palimpseste présenté dans *La question humaine* reprend une vision des relations entrecroisées et refuse ainsi l'opposition binaire au fond de la polémique sur l'unicité

ou la comparabilité de la Shoah. La technique d'un montage de textes différents propose une autre lecture, plutôt derridienne, de la trace-mémoire où la trace n'est jamais pure, autonome, souveraine et singulière mais contient toujours les empreintes d'autres traces (une autre écriture) qui viennent d'ailleurs. La réinterprétation de Derrida du modèle freudien du *Wunderblock* (*mystic writing pad*) pour décrire le fonctionnement de la mémoire fut justement pour contester l'essentialisme chez Freud qui présupposait un enregistrement mnémonique pur et permanent dans l'inconscient. Le palimpseste derridien se constitue plutôt d'une écriture intertextuelle incessante où la surimposition de traces refuse la pureté, la singularité et la permanence de la trace, ainsi que toute récupération d'un sens final de la mémoire (Freud 1925; Derrida 1967). Singularité et généralité, similarité et différence ne sont nullement opposées car il y a toujours la trace de l'une dans l'autre. Ce paradigme nous permet de sortir d'une vision sclérotique de la mémoire, réglée trop souvent par un récit linéaire de l'histoire de la communauté, une identité culturelle homogène et la « concurrence des victimes » de l'histoire (Chaumont 1997). Mieux vaudrait-il parler peut-être non des *lieux de mémoire* (Nora 1984-92) mais des *nœuds de mémoire* pour décrire le réseau complexe d'un enchevêtrement de traces-mémoires différentes (Rothberg, Sanyal et Silverman 2010). Appliqué aux représentations de la Shoah, du colonialisme et d'autres sites de la violence extrême, ce modèle de la mémoire palimpseste conteste donc soit une séparation nette soit une assimilation totale des mémoires différentes pour proposer plutôt un « entre-deux » de nœuds de mémoire.⁴

Le petit livre *Écorces* de Georges Didi-Huberman, publié en 2011 trois mois après son voyage à Auschwitz-Birkenau, nous fournit, me semble-t-il, un autre exemple du même modèle de la mémoire. Les photos en tête de chaque chapitre, ainsi que les mots simples des titres de chapitre comme « porte », « sol », « pancarte », « mur », « mirador », « horizon », « chemin », « forêt », sont la surface présente d'une lecture benjaminienne de ce lieu, « eux-mêmes comme l'écorce de l'histoire » (2011 : 64). C'est justement Walter Benjamin que Didi-Huberman cite vers la fin du livre à propos de l'activité archéologique de la mémoire. Ce que Benjamin trouve dans son petit texte *Fouille et souvenir*, ce sont « “les images, qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des joyaux en habits sobres, comme les *torsi* dans la galerie du collectionneur” ». Didi-Huberman retire deux choses de cette « illumination »:

D'une part, que l'art de la mémoire ne se réduit pas à l'inventaire des objets mis à jour, des objets clairement visibles. D'autre part, que l'archéologie n'est pas seulement une technique pour explorer le passé, mais aussi et surtout une anamnèse pour comprendre le présent (2011 : 64-65).

Et il cite Benjamin encore une fois:

« Au sens le plus strict, le véritable souvenir doit donc, sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon rapport archéologique ne doit pas seulement indiquer les couches d'où proviennent les découvertes, mais aussi et surtout celles qu'il a fallu traverser auparavant ». (2011 : 65)

4. Pour en savoir plus à propos des entrecroisements de la mémoire de la Shoah et du colonialisme, voir Rothberg 2009 et Silverman 2013.

D'où les liens que Didi-Huberman fait entre l'écorce et l'arbre, l'arbre et le bois, le bois de bouleaux et Birkenau et même, en jouant sur l'étymologie du mot « écorce », entre l'écorce et l'écriture, matériaux « si nécessaires pour inscrire les lambeaux de nos mémoires » (2011 : 71). C'est à partir donc d'une lecture critique du lieu qu'on peut se détourner de la muséification d'Auschwitz-Birkenau. Cette lecture critique ne relie pas explicitement ce lieu à d'autres lieux de violence extrême. Cependant, en parlant des couches de mémoire et de leur rapport avec le présent, et en citant Benjamin comme guide dans cette lecture archéologique, Didi-Huberman nous propose un paradigme de l'anamnèse qui s'ouvre à une condensation de temps et d'espaces différents.

La méthode benjaminienne est aussi au centre du film *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Selon Godard, le cinéma a échoué à susciter une rencontre avec les camps. Il s'agit donc de faire ce rendez-vous car « l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination » (*Histoire(s) du cinéma*, Chapitre 1a). Contraire à Claude Lanzmann dans *Shoah*, la présentation de cette rencontre se fait par un montage d'images et de sons où l'horreur de la Shoah est donc toujours mise en contact avec d'autres images et sons qui viennent d'ailleurs.

Prenons une seule scène du dernier chapitre du film « Les signes parmi nous » (*Histoire(s) du cinéma*, Chapitre 4b) afin de montrer le travail dialectique à l'œuvre. Une série d'images de femmes différentes est accompagnée du nom Clio, muse de l'Histoire et du titre de l'œuvre bergsonienne de Charles Péguy sur l'histoire et la mémoire qui est un point de référence constant dans *Histoire(s)*. Les autres textes qui traversent ces images sont les suivants : « qui veut se souvenir doit se confier à l'absolu » et « ce beau hasard que devient le souvenir ». Cette série est suivie d'une autre série de femmes: l'image d'une femme juive de l'époque de la Seconde Guerre mondiale qui porte l'étoile jaune est surimposée sur l'esquisse de Rembrandt d'Elsje Christiaens, mise sur un poteau après avoir été exécutée pour le meurtre de sa patronne, puis suit la photo d'une femme palestinienne qui porte un fusil (voir figure 2). Peu après, des images de Godard en train de monter la pellicule du film dans sa machine sont traversées par des phrases « rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées, et ne semblaient pas disposées à l'être » et « l'association des idées est lointaine, lointaine ».

Cette description ne peut pas capter toutes les combinaisons qui sont en jeu ici. Par exemple, le montage des images semble démontrer, à un certain moment, que c'est la femme juive et non pas la femme palestinienne qui porte le fusil. Cependant, on peut essayer de voir comment Godard va créer une rencontre avec la Shoah en la mettant en dialogue avec d'autres histoires d'horreur, de violence, de souffrance et de résistance. Le palimpseste des images transforme un temps linéaire en mémoire verticale (proposée par Bergson et soutenue par Péguy). Un effet de cette technique est de recontextualiser l'étoile jaune (devenue cliché dans notre culture contemporaine ?) en la juxtaposant avec d'autres images de souffrance et de résistance, non pas pour présenter l'histoire en termes d'une répétition du même, ni afin d'assimiler tout simplement la Shoah à d'autres moments d'horreur, mais pour problématiser la question de similarité et de différence et de simultanéité et de distance. Qu'elle est la relation entre la femme juive, la femme palestinienne et le dessin de Rembrandt de la jeune fille morte sur un poteau ? Par le moyen de ce que Jacques Rancière nomme « le choc des hétérogènes qui donne la mesure commune » (65), le montage de Godard dérange nos associations habituelles pour établir de nouvelles relations.



Fig. 2 Histoire(s) du cinéma

La continuation de cette série est encore plus ambiguë. La coupure de la pellicule s'accompagne d'une répétition de l'expression « rapprocher les choses » et est suivie par un détail du tableau de Cézanne « Le Christ aux limbes » (1869). Ensuite, il y a l'image d'un jeune homme qui porte une mitrailleuse et on entend la voix angoissée d'un enfant qui parle arabe, l'image d'un homme mort dans son propre sang, et enfin l'image d'une femme palestinienne (la même?) devant du barbelé qui porte un fusil. Le retour de la manipulation de la pellicule de film qui commence et s'arrête et le son de la machine en marche est accompagné maintenant du mot Israel et puis le mot Ismael. Puis, une figure d'horreur tirée du film *Dr Mabuse, der Spieler* de Fritz Lang (1922) porte le mot « Allemand », puis « Juif »⁵. Alors qu'un film documentaire montre des soldats en train de traîner le corps d'une victime du génocide, les mots répétés « Allemand » et « Juif » sont suivis par le mot « Musulman » et, finalement, le titre du témoignage célèbre de Robert Antelme, *L'espèce humaine*.

Dans cette série, les combinaisons relient explicitement l'horreur de la Shoah et le conflit contemporain au Moyen-Orient. Ceci se fait, en partie, par le jeu de mots « Israel »/« Ismael », la substitution du « r » de celui-là pour le « m » de celui-ci suggérant et la similarité et la différence entre juif et arabe, qui reproduit donc l'ambiguïté de la relation biblique entre Isaac et Ismaël. Différents car ils sont, respectivement, à l'origine des traditions juives et arabes, mais similaires car ce sont des

5. Saxton raconte que Klotz a revu *Dr Mabuse, der Spieler* de Fritz Lang et des films de Godard en préparant la réalisation de *La question humaine* (Saxton 216).

demi-frères, les deux fils d'Abraham mais de mères différentes. Deuxièmement, le mot « Musulman », comme nous le savons bien, est le terme pour celui dans les camps qui n'est pas mort mais qui ne ressemble plus un être humain vivant, et le terme pour quelqu'un de foi islamique. Pourtant, ces jeux de mots ne sont nullement frivoles parce qu'ils sont au fond de la production du montage historique de Godard. Ces articulations dérangent car le génocide entre en dialogue avec d'autres formes de violence extrême et d'autres victimes (et, encore plus, il semble y avoir un glissement de sens du mot juif allant de la victime vers le bourreau). Des moments du film comme celui-ci ont valu à Godard des accusations d'antisémitisme⁶. Cependant, à mon avis, ces accusations imposent une clôture idéologique et politique sur une méthode qui trouble une lecture idéologique facile. Au fond, la méthode de Godard ne vise pas à assimiler des situations différentes dans un but polémique. Tout au contraire, ce montage ouvre un espace de réflexion sur l'atrocité et la souffrance, la violence et la victime de la violence, des moments particuliers de violence et la nature générale de « l'espèce humaine » sans jamais nous fournir de réponses idéologiques simplistes. Junji Hori constate qu'« en évoquant des rapprochements, [Godard] incite le spectateur à une interrogation sans jamais la promesse d'une réponse » (Hori 339)⁷.

Cette description du montage en jeu (même un montage sans clôture) est bien sûr une simplification de la méthode de Godard, car il ne s'agit pas seulement des relations entre la Shoah et le conflit en Israël/Palestine, ni entre juif et arabe. L'inclusion aussi d'une iconographie chrétienne de la souffrance, l'entrecroisement de langues différentes sur les images (allemand, français, arabe, anglais) et la présence du cinéaste lui-même en train de faire son montage à partir de l'archive cinématographique et artistique de l'horreur contribuent au processus sans fin de la traduction et la médiation des images et la construction de couches superposées de signification. Si notre image de la Shoah est inévitablement influencée par d'autres images d'ailleurs, il est aussi vrai de constater que ces autres images (voire, la culture en général) sont, à leur tour, influencées par la Shoah. Aucune image n'est isolée des autres car une image peut en cacher une autre. Les images dans *Histoire(s)* sont littéralement des palimpsestes, car elles sont surimposées l'une sur l'autre ou se dissolvent l'une dans l'autre, laissant leurs traces. Elles constituent, comme dit Céline Scemama, la vraie matière de la mémoire : « L'entreprise de Godard est [...] de se remémorer en interrogeant les images elles-mêmes, parce que les images se souviennent et portent les empreintes de leur temps. Elles sont la matière même de la mémoire » (15). C'est un processus dynamique et dialectique de relations et de transformations par lequel l'image se décompose et se recompose sans cesse (ce que Rancière nomme, chez Godard, « une opérativité métamorphique » (52)). L'histoire est donc un processus dialectique qui n'arrive jamais à sa synthèse. Comme l'image, les termes « Allemand », « Juif », « Musulman », « Israel », « Ismael » et ainsi de suite sont eux aussi déconstruits selon les processus de condensation et déplacement du sens. Même la réapparition de certains éléments – par exemple, le constat « rapprocher les choses » et les signes clignotants du titre « Histoire(s) » – ne sont nullement des répétitions du même mais des modifications de la similarité selon leur juxtaposition formelle avec d'autres éléments. Ce montage nie la spécificité du lieu et du temps en transformant la spécificité en un jeu dynamique de traces superposées et entrecroisées, un vrai *næud de mémoires*. En mettant la victime juive de la Shoah en contact avec une série de figures d'horreur

6. Voir par exemple Cohen-Halimi et Cohen 2004/2005.

7. «By evoking such rapprochements, he provokes the viewer to interrogate but without the promise of an answer.»

similaires mais différentes (y compris celles qui précèdent chronologiquement la Shoah, comme par exemple la figure de *Dr Mabuse*), Godard retire la Shoah de toute classification antérieure, soit d'un sublime négatif, soit d'une piété sentimentaliste, pour la placer (verticalement, paradigmatiquement, dialectiquement) dans l'Histoire, ou au moins dans l'histoire ou les histoires du cinéma.

Ainsi, dans *Histoire(s) du cinéma* Godard se sert lui aussi d'une approche benjaminienne pour ouvrir la mémoire de l'image à l'œuvre de l'histoire.⁸ La rencontre ratée avec les camps doit être montée. Mais ce montage est toujours sans fin. Didi-Huberman décrit ce montage chez Godard comme une tension entre similarité et différence:

Voilà en quoi montage n'est pas « assimilation » indistincte, « fusion » ou « destruction » des éléments qui le constituent. Monter une image des camps – ou de la barbarie nazie en général –, ce n'est pas la perdre dans un magma culturel fait de tableaux, d'extraits de film ou de citations littéraires : c'est y donner à comprendre quelque chose d'autre en montrant, de cette image, *la différence et le lien* avec ce qui l'environne pour l'occasion. (2003 : 178-179)

En ce sens, l'histoire se fait non pas au moyen de la vraisemblance mais, comme dit Rancière, tout au contraire, par les figures poétiques de métaphore, montage, allégorie, tout qui peut mettre en contact ce qui est dispersé. L'image ici est l'image dialectique de Benjamin où le maintenant rencontre l'histoire.

Je propose que la mémoire comme palimpseste puisse transformer nos idées reçues sur le temps linéaire, les espaces discrets et les communautés ethniques homogènes afin de nous fournir d'une mémoire intertextuelle, transculturelle et transnationale. Ceci met en question les liens entre mémoire, race et identité dans les cultures commémoratives actuelles, et ainsi conteste la base de la concurrence entre des communautés pour aller « à la recherche des convergences » (Lapierre 2011). Cependant, ces « convergences » ne constituent nullement un retour à un universalisme discrédité mais troublent la dichotomie même entre universalisme et particularisme. Peut-être ce paradigme pourrait-il servir comme modèle pour imaginer de nouvelles solidarités, non pas limitées aux configurations de race ou de nation mais adaptées au monde entrecroisé de l'ère nouvelle.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles. *Un mangeur d'opium* (avec le texte parallèle des *Confessions of an English Opium-Eater* et des *Suspira de profundis* de Thomas de Quincey : édition critique et commentée par Michèle Stauble-Lipman Wulf). Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1976.
- Chaumont, Jean-Michel. *La concurrence des victimes: génocide, identité, reconnaissance*. Paris : La Découverte, 1997.
- Cohen-Halimi, Michèle and Cohen, Francis. « Juifs martyrs, kamikazes: La monstrueuse capture – Question à Jean-Luc Godard ». *Les Temps Modernes* 629 (2004/2005) : 301–310.
- De Baecque, Antoine. « L'Histoire qui Revient: La Forme Cinématographique de l'Histoire dans *Caché* et *La Question humaine* ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 63.6 (2008) : 1275–1301.

8. Pour une lecture benjaminienne d'*Histoire(s) du cinéma*, voir Dall'Asta 2004.

- Dall'Asta, Monica. « The (Im)possible History ». *Forever Godard*. Michael Temple, James S. Williams and Michael Witt (eds.). London: Black Dog Publishing, 2004. 350-363.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- Derrida, Jacques. « Freud et la scène de l'écriture ». *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003.
- . *Écorces*, Paris : Minuit, 2011.
- Emmanuel, François. *La question humaine*. Paris : Stock, 2000.
- Ernaux, Annie. *Les années*. Paris: Gallimard, 2008.
- Freud, Sigmund. «A Note upon the “Mystic Writing Pad” (1925) ». *General Psychological Theory*. New York: Touchstone, 1997. 207–212.
- Hori, Junji. « Godard's Two Historiographies ». *Forever Godard*. Michael Temple, James S. Williams and Michael Witt (eds.). London: Black Dog Publishing, 2004. 334- 349.
- Lapierre, Nicole. *Causes communes : des Juifs et des Noirs*. Paris : Stock, 2011.
- Nora, Pierre (éd.). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 3 volumes, 1984, 1986, 1992.
- Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Rothberg, Michael, Sanyal, Debarati and Max Silverman (eds). « *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Post-war French and Francophone Culture* », *Yale French Studies* 118/119 (2010).
- Sartre, Jean-Paul. *Situations V : Colonialisme et néo-colonialisme*. Paris: Gallimard, 1964.
- Saxton, Libby. « Horror by Analogy: Paradigmatic Aesthetics in Nicolas Klotz and Elisabeth Perceval's *La Question humaine* ». «*Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Post-war French and Francophone Culture* ». Éd. Michael Rothberg, Debarati Sanyal and Max Silverman. *Yale French Studies*, 118/119 (2010): 209–224.
- Scemama, Céline. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un art*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Silverman, Max. *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York and Oxford: Berghahn, 2013.
- Traverso, Enzo. « La Singularité d'Auschwitz: Hypothèses, Problèmes et Dérives de la Recherche Historique ». *Parler des camps, penser les génocides*. Catherine Coquio (éd.). Paris : Albin Michel/Idées, 1999. 128–140.

Max Silverman is Professor of Modern French Studies at the University of Leeds. His most recent work is on post-Holocaust culture, colonial and postcolonial theory and cultures, and questions of memory, race and violence. He has just published a book on connections between the Holocaust and colonialism in the French and Francophone cultural imaginary entitled *Palimpsestic Memory: the Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film* (Berghahn, 2013). His co-edited book with Griselda Pollock *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's 'Night and Fog'* was published in 2011 (Berghahn).

M.Silverman@leeds.ac.uk

Mémoires en dialogue

Shoah et sans-papiers dans le cinéma français contemporain

Sébastien Fevry

Résumé

L'article examine certains films français contemporains comme *Welcome* (Lioret, 2009), *Les mains en l'air* (Goupil, 2010) ou *Le Havre* (Kaurismäki, 2011) qui rapprochent de façon plus ou moins explicite la mémoire des sans-papiers de celle de la Shoah. Comment ces deux mémoires, l'une relevant d'une actualité immédiate et l'autre d'un passé plus ancien, dialoguent-elles dans les films ? Sous quelles conditions, avec quels enjeux politiques ? De telles questions amèneront inévitablement à envisager l'instrumentalisation du souvenir de la Shoah ainsi que sa résurgence dans une société française dont la politique à l'égard des sans-papiers s'est considérablement durcie sous la présidence de Nicolas Sarkozy.

Abstract

The article examines some recent French movies devoted to the question of the immigration such as *Welcome* (Lioret, 2009), *Les mains en l'air* (Goupil, 2010) and *Le Havre* (Kaurismäki, 2011). These films are interesting insofar as they connect the current memory of the undocumented migrants with the memory of the Holocaust. How these two memories interact in the movies ? Under what conditions, with which political issues? Such questions lead inevitably to consider the instrumentalization of the memory of the Holocaust and its resurgence in a French society where the policy towards illegal migrants had become considerably tougher under the presidency of Nicolas Sarkozy.

Keywords

sans-papiers, "Welcome", "Les mains en l'air", "Le Havre", (Philippe) Lioret, (Romain) Goupil(Aki) Kaurismäki

- Tu sais ce que ça veut dire quand on commence à empêcher les gens d'entrer dans les magasins ?
Tu veux que je t'achète un livre d'histoire ?

La jeune femme qui parle ici est l'un des personnages de *Welcome*, le film de Philippe Lioret dont la sortie en France entraîna une forte polémique durant le mois de mars 2009. Le film ne se contentait pas de dénoncer le traitement réservé aux sans-papiers sous la présidence de Nicolas Sarkozy, il connectait aussi un événement de l'histoire récente à la mémoire des crimes perpétrés durant l'Occupation. Vers la même époque, d'autres films mettaient en relation, de manière plus ou moins explicite, le traitement

réservé aux illégaux et la façon dont de nombreux juifs avaient été dénoncés, arrêtés, emprisonnés et déportés durant la Seconde Guerre mondiale. Outre *Welcome*, on s'arrêtera ici sur *Les mains en l'air* (2010) de Romain Goupil et *Le Havre* (2011) du réalisateur finlandais Aki Kaurismäki.¹

L'un des enjeux soulevés par ces productions tient à la circulation des mémoires. De quelle manière deux événements historiques, l'un relevant d'une actualité immédiate et l'autre d'un passé plus ancien, se trouvent-ils mis en rapport dans les films ? Quelle est la nature de la relation qui s'établit entre ces événements ? Comment s'élabore le circuit mémoriel qui passe de l'un à l'autre, sans pour autant que les événements soient confondus entre eux ?

Poser de telles questions revient à considérer le travail de la mémoire, individuelle et collective, non plus comme enclos dans des frontières nationales ou limité à un seul événement historique, mais plutôt comme un entrecroisement toujours recomposé d'histoires parfois éloignées dans le temps et dans l'espace. C'est dans cette perspective que des auteurs comme Andrew Hoskins (2011) et Marianne Hirsch (2012) ont pu parler de « connective memory » et d'un travail mémoriel qui s'accomplit, à l'heure d'Internet et d'une culture mondialisée, dans un « espace global de remémoration »² (Hirsch 230). Dans un tel espace, le souvenir de la Shoah joue un rôle central car, ainsi que le note Andreas Huyssen (2003), il est devenu pour beaucoup un élément clef pour comprendre d'autres déportations ou génocides. « Dans le mouvement transnational des discours de la mémoire, l'Holocauste [...] commence à fonctionner comme une métaphore pour d'autres mémoires et d'autres histoires traumatiques » (Huyssen 14). Si Huyssen ne dissimule pas les risques d'une telle approche qui pourrait conduire à ignorer la spécificité des événements mis en contact, il pointe néanmoins comme fait incontournable que « les aspects global et local de la mémoire de l'Holocauste sont entrés dans de nouvelles constellations qui demandent à être analysées cas par cas » (14).

Clairement, des films comme *Welcome*, *Les mains en l'air* ou *Le Havre* activent l'une de ces nouvelles constellations. Cependant, je voudrais montrer que le recours à la mémoire de la Shoah dans ces films n'est pas seulement d'ordre métaphorique, sans quoi on en resterait finalement à une approche assez superficielle du phénomène de mise en relation. Le rapprochement entre deux mémoires n'est pas seulement question d'images, mais aussi question de temps. C'est pourquoi je ferai l'hypothèse, peut-être paradoxale, que la mise en circulation d'une mémoire à l'autre n'est possible qu'à la condition que les films soient travaillés par une certaine forme d'inactualité au sens défini par le philosophe Agamben.

Justes et clandestins

Welcome, *Les mains en l'air*, *Le Havre*. Ces trois films sont décisifs par la séquence qu'ils dessinent dans le paysage français des années Sarkozy³. Dans chaque cas, il s'agit de cacher un enfant ou un adolescent que les autorités françaises cherchent à arrêter. Dans *Welcome*, Vincent Lindon incarne un maître-nageur

1. Voir également *Eden à l'Ouest* (Costa-Gavras 2009) ou, sur le rapprochement entre mémoire juive et mémoire algérienne, *Le nom des gens* (2010) de Michel Leclerc.

2. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les miennes.

3. Durant son mandat présidentiel (2007-2012), Nicolas Sarkozy poursuit le durcissement de la politique d'immigration qu'il avait déjà mise en place lorsqu'il était ministre de l'Intérieur sous Jacques Chirac. Ce durcissement se traduit notamment par des conditions plus drastiques en matière de regroupement familial et par la création d'un ministère de l'Identité nationale et de l'Immigration. Pour un aperçu synthétique de la politique d'immigration de Nicolas Sarkozy, voir l'article de Xavier Molénat (2012).

qui entraîne un jeune réfugié kurde désireux de traverser la Manche à la nage. Dans *Les mains en l'air*, Milana, une écolière d'origine tchéchène, est sur le point d'être expulsée et ce sont finalement ses camarades de classe qui vont la protéger et la sauver. Enfin dans *Le Havre*, Marcel Marx, un respectable cireur de chaussures, vient en aide à un jeune Africain qui a pu échapper à une descente de police. Marcel cache d'abord l'enfant, puis finance son voyage clandestin vers l'Angleterre. Pour les trois films, l'idée sous-jacente est que les personnes qui aident aujourd'hui les migrants pourraient être comparées aux Justes de France ayant caché et protégé des Juifs, et notamment des enfants, pendant la guerre.

Ce parallélisme entre une situation actuelle et les heures les plus noires de l'Occupation constituera le point d'achoppement d'une polémique opposant le réalisateur de *Welcome*, Philippe Lioret, au ministre de l'Immigration, Eric Besson. Peu avant la sortie du film, dans une interview donnée à *La Voix du Nord*, le réalisateur comparait explicitement la situation des réfugiés de Calais à celle des Juifs en France en 1943. De manière plus précise, il entendait protester contre l'article L622-1 du Code civil qui punit de cinq ans de prison et de 30 000 euros d'amende « toute personne qui aura, par aide directe ou indirecte, facilité ou tenté de faciliter l'entrée, la circulation ou le séjour irréguliers d'un étranger en France ».⁴

Deux jours après l'intervention de Lioret, le ministre de l'Immigration réagissait sur les ondes de RTL. « Cette petite musique est insupportable, déclarait-il. Suggérer que la police française, c'est la police de Vichy, que les Afghans sont traqués, qu'ils sont l'objet de rafles, etc., c'est insupportable »⁵. Ces attaques entraînent à leur tour une riposte de la part de Philippe Lioret qui publie une lettre ouverte dans le journal *Le Monde* daté du 11 mars 2009. « Sachez qu'en l'occurrence, je ne mets pas en parallèle la traque des Juifs et la Shoah, avec les persécutions dont sont victimes les migrants du Calais et les bénévoles qui tentent de leur venir en aide, mais les mécanismes répressifs qui y ressemblent étrangement ainsi que les comportements d'hommes et de femmes face à cette répression »⁶.

Derrière cette polémique qui aurait pu aussi affecter la réception du *Havre* ou des *mains en l'air* se cache un élément inquiétant pour le pouvoir en place, à savoir que les films proposent un véritable contre-modèle à l'identité nationale promue par le gouvernement de l'époque. La figure du Juste qui apparaît en filigrane dans les trois films met en cause non pas seulement la politique d'immigration du gouvernement, mais également la conception de l'Histoire de France que cherche à mettre en place la présidence sarkozienne.

Pour comprendre cela, il faut se souvenir que la reconnaissance officielle des Justes de France par l'Etat français a constitué un élément essentiel de la politique mémorielle menée par le prédécesseur de Nicolas Sarkozy, Jacques Chirac. C'est sous la présidence de ce dernier, en juillet 2000, que la catégorie mémorielle de Juste de France est officiellement reconnue par l'Etat français. Dans le texte de loi, les Justes de France sont définis comme ceux « qui ont recueilli, protégé ou défendu, au péril de leur propre vie et sans aucune contrepartie, une ou plusieurs personnes menacées de génocide » (cité dans Gensburger 11) pendant la période de l'Occupation. Comme l'a montré Sarah Gensburger (2010), la

4. Texte de loi consultable sur le site <http://www.legifrance.gouv.fr>.

5. Propos repris sur le site du *Nouvel Observateur* : <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20090307.OBS7740/le-film-welcome-provoque-la-colere-d-eric-besson.html>.

6. Lettre consultable en partie sur le site de *L'Express* : http://www.lexpress.fr/actualite/media-people/media/immigration-besson-demande-a-lioret-de-retirer-ses-propos_746008.html.

reconnaissance des Justes de France constitue une pièce essentielle de la politique mémorielle menée par Jacques Chirac. Dans le même temps qu'il reconnaissait les torts de l'Etat français dans la déportation et les rafles menées notamment au Vel d'Hiv, le président faisait valoir la solidarité des anonymes qui s'étaient dévoués pour sauver une grande partie de la population juive. Ainsi que le souligne l'historien Patrick Garcia, « le projet de Jacques Chirac a été de promouvoir sinon une mémoire plurielle de la nation, du moins une 'mémoire partagée' par la reconnaissance des souffrances endurées. Une mémoire dont on attend qu'elle intègre les individus ou les groupes marginalisés ou exclus du roman national classique » (2009 s.p.)

C'est de cette conception de la mémoire collective que s'écarte radicalement Nicolas Sarkozy lorsqu'il accède au pouvoir en mai 2007, six mois après que son prédécesseur a dévoilé une plaque à l'honneur des Justes de France dans la crypte du Panthéon. Durant sa campagne, Sarkozy avait attaqué la politique de repentance de Jacques Chirac et lorsqu'il arrive enfin au pouvoir, son objectif est de réenchainer l'histoire nationale et de réaccorder une place centrale à la nation et aux valeurs qui la soutiennent. Cette politique se traduit notamment par la volonté d'imposer aux enseignants que la dernière lettre du résistant Guy Môquet soit lue en début d'année à tous les lycéens de France (16 mai 2007) ou par l'idée de construire un musée de l'Histoire de France (13 janvier 2009), sans oublier l'initiative vite abandonnée qui aurait consisté à confier à chaque élève de CM2 la mémoire d'un enfant français victime de la Shoah (13 février 2008)⁷.

Tel est le contexte mémoriel bien particulier dans lequel sortent les films analysés ici. Sous le gouvernement Sarkozy, la politique mémorielle et le durcissement de la politique liée à l'immigration sont les deux faces d'une même médaille qui tend à valoriser et protéger l'identité nationale. Or voilà que des films comme *Welcome*, *Les mains en l'air* ou *Le Havre* viennent attaquer les deux faces de cette médaille. Pas seulement en montrant le caractère inhumain des actions de rapatriement, mais en faisant valoir la figure des Justes qui avait été écartée de la nouvelle mémoire nationale. Autrement dit, ces films provoquaient un court-circuit temporel difficilement soutenable pour le pouvoir en place lorsqu'ils laissaient entendre que la loi visant le délit de solidarité aurait sanctionné l'action des Justes de France dont la reconnaissance nationale avait été établie par Jacques Chirac quelques années plus tôt.

Inactualité et mise en relation des mémoires

Ce contexte, aussi bien mémoriel que politique, explique sans nul doute que le public français de l'époque a été particulièrement sensible aux jeux de résonance suscités par les films et qu'il a pu voir, derrière la mise en scène d'une réalité sociale contemporaine, l'évocation de mécanismes de répression renvoyant à la Seconde Guerre.

Cela étant, et j'en reviens à ma question initiale, il faut aussi se demander comment un tel travail de mise en relation est rendu possible par les films. A mon sens, il convient de ne pas séparer l'analyse du contexte de la forme esthétique des films. Cela reviendrait à ignorer la part de la mise en scène, l'expérience spatiale et temporelle que procure une suite d'images en mouvement et qui n'est nullement réductible aux effets d'annonce et de déclaration entourant les films eux-mêmes.

7. Au sujet de ces initiatives, voir Garcia.

Sur le plan esthétique, une question essentielle se pose donc : comment la mise en circuit est-elle capable de fonctionner, qu'est-ce qui ménage dans les films la possibilité de passer d'une époque à l'autre ? Une question d'autant plus pressante que les films comportent finalement très peu de mentions explicites au souvenir de la Shoah. Les allusions au niveau du dialogue sont relativement rares, puisque seules deux courtes séquences dans *Welcome* et *Les mains en l'air* comportent des mentions effectives du génocide. Par ailleurs, sur le plan de l'image, il faut bien voir que ces films ne procèdent pas à un travail de montage qui viserait à faire voisiner des images d'archives avec des images de la réalité contemporaine.

Comment dès lors le passé revient-il à travers les images ?

Une façon de répondre à cette question serait de recourir à la notion d'intertextualité ou d'intericonicité. Ainsi, certaines images nous en rappelleraient d'autres, non visibles dans le film, mais qui seraient en quelque sorte convoquées dans notre esprit parce qu'il y aurait un degré de ressemblance plus ou moins fort entre l'image présente et l'image absente. C'est ici que nous retrouvons l'idée d'une mémoire de la Shoah qui fonctionnerait sous le registre de la métaphore ou comme « un puissant prisme avec lequel nous pouvons regarder d'autres exemples de génocide » (Huysen 14).

Et il est vrai que de nombreuses séquences de *Welcome*, du *Havre* ou des *Mains en l'air* fonctionnent selon une logique d'intertextualité. Par exemple, dans le film de Romain Goupil, la scène montrant les enfants sortir de leur cachette les mains en l'air ne manque pas d'évoquer la photographie du petit garçon prise lors de la liquidation du ghetto de Varsovie en 1943.⁸ De la même manière, dans *Welcome*, de nombreuses séquences pourraient aussi être perçues selon une logique analogique comme ces images de la répression brutale de sans-papiers que le héros aperçoit depuis l'intérieur de sa voiture. Enfin, la séquence de délation dans *Le Havre* renvoie aux nombreux films sur l'Occupation où un Français « ordinaire » dénonce aux autorités la cachette d'un groupe de résistants ou celle d'une famille juive.⁹

Sans écarter l'idée d'une intericonicité à l'œuvre dans les films, je voudrais la compléter par un autre aspect qui me paraît tout aussi fondamental, surtout dans le cadre d'une expérience cinématographique, et cet aspect est bien entendu le temps. D'une certaine manière, l'approche intericonique fait l'impasse sur le temps mis en scène. A la rigueur, le jeu de l'analogie pourrait s'établir sur la base d'images fixes qui ne convoqueraient aucune espèce de temps, puisque entreraient seulement en jeu des questions de ressemblance et de similitude. Or, il me semble que les trois films examinés mobilisent un temps singulier, qui n'est ni celui du passé ni celui de l'actualité immédiate et qui permet précisément de nouer entre elles des strates temporelles différentes.

Dans son étude sur Proust, Deleuze fait remarquer que la mémoire involontaire, la fameuse réminiscence proustienne, n'est pas seulement déclenchée par la ressemblance existant entre une situation présente et une situation ancienne. « L'essentiel dans la mémoire involontaire, écrit-il, n'est pas la ressemblance, ni même l'identité, qui ne sont que des conditions. » (1964 75) L'essentiel est que la

8. Au sujet du rapprochement avec cette photographie, cf. Fonck 2010 : 12-13.

9. Voir, par exemple, *L'armée des ombres* (Melville, 1969), ou le plus récent *Monsieur Batignole* (Jugnot, 2001).

sensation ancienne s'intériorise dans la sensation actuelle, sans que l'on puisse parvenir à détacher l'une de l'autre. « Voilà le propre de la mémoire involontaire : elle intériorise le contexte, elle rend l'ancien contexte inséparable de la sensation présente. » (75)

La notion de mémoire involontaire est intéressante à mettre en œuvre dans les films étudiés, puisque la connexion entre la situation contemporaine et la situation passée s'accomplit non pas sur le mode d'un rapprochement explicite, comme le ferait une mémoire volontaire, mais plutôt sur le mode de la réminiscence, comme si certaines images étaient habitées de l'intérieur par des souvenirs plus anciens. Cependant, pour que la réminiscence puisse avoir lieu, pas seulement en termes de perception visuelle, mais aussi de sensation vécue, il importe que le temps présent desserre quelque peu son étreinte de l'actualité immédiate, qu'il laisse entrevoir les autres possibilités temporelles qui coexistent avec lui. C'est pourquoi les trois films étudiés sont travaillés par une certaine forme d'inactualité. Si *Welcome, Le Havre* ou *Les mains en l'air* peuvent se mettre en résonance avec un autre temps que le leur, c'est parce qu'ils filtrent l'actualité selon un certain déphasage qui les éloigne de l'immanence brutale du présent et qui les conduit à laisser remonter certains souvenirs du passé. L'inactualité leur est nécessaire, sans quoi ils seraient entièrement sous le joug de leur époque.

Par ce biais, je rejoins la définition que donne le philosophe Giorgio Agamben (2008) du contemporain et de l'inactuel. « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. » (9-10) Et saisir son temps, dit aussi Agamben (2008), c'est percevoir l'ancien qui est à l'œuvre dans le présent, qui est comme intériorisé en lui. « La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain. » (33)

Les mains en l'air : déphasage temporel

Parmi les trois films, c'est sans doute *Les mains en l'air* de Romain Goupil qui présente l'inactualité dans son sens le plus littéral, puisque, dès le départ, la chasse aux sans-papiers nous est racontée depuis le futur, en 2067. Le film s'ouvre comme un récit de science-fiction. Milana, l'ancienne écolière menacée d'expulsion, se souvient des événements de son enfance : « C'était en France. En 2008, 2009. Je ne me souviens plus qui était président. J'avais dix ans. Dix ans exactement en 2009 ».

En plaçant son récit sous les auspices d'une mémoire à venir, Romain Goupil déploie la temporalité liée à l'actualité des illégaux : il ouvre le présent à un futur possible en montrant la puissance historique contenue en germe dans le temps de l'actualité et, dans le même mouvement, il transforme aussi ce temps présent en un potentiel souvenir qui serait remémoré à distance par la narratrice.

Cette double ouverture ne manque pas de favoriser la mise en circuit avec la période de l'Occupation. Tout d'abord, et de manière assez évidente, la posture temporelle de la narratrice n'est pas sans évoquer celle des survivants de traumatismes historiques qui viennent eux aussi témoigner des atrocités qu'ils ont connues autrefois. Cette similitude est renforcée par le dispositif cinématographique

employé – le regard caméra et l’adresse au spectateur – qui rappelle nettement la forme documentaire. L’énonciation de Milana est similaire à celle d’autres rescapés, ce qui fait que le spectateur est invité à prendre place dans un dispositif qui le constitue comme dépositaire d’une parole historique.

Par ailleurs, en transformant le présent en souvenir potentiel, le film permet aussi une meilleure circulation entre le temps de l’actualité et le temps du passé. La mise en circuit s’effectue non pas seulement en vertu d’une simple ressemblance, encore que ce soit là, comme l’écrivait Deleuze, une condition incontournable, mais parce que l’actualité acquiert une épaisseur historique qui la place sur un pied d’égalité avec d’autres événements du passé, et particulièrement avec les déportations commises durant l’Occupation. Du coup, le voisinage est d’autant plus fort et chaque action entreprise dans le récit, comme le combat clandestin mené par les enfants, viendra plus facilement entrer en écho avec des actions accomplies autrefois, car ces actions, passées et présentes, dialoguent maintenant sur un même circuit.

Parallèlement, dans un mouvement inverse, il faut voir que l’objectif du réalisateur ne consiste pas simplement à enfouir l’actualité dans des couches plus ou moins profondes de passé. Le passé lui-même nous devient plus contemporain car il est rapproché d’un événement que nous rattachons spontanément à notre univers immédiat. Un tel mouvement s’observe bien dans l’une des dernières séquences du film, lorsque les enfants sortent de leur cachette les mains en l’air. Bien que cette séquence présente des similitudes formelles avec la photographie de l’enfant du ghetto de Varsovie, elle ne fonctionne pas pour autant sur le mode d’un simple effet intertextuel. Si le passé prête sa légitimité historique au présent, le présent travaille de manière complémentaire en faisant remonter certaines images de la Seconde Guerre dans le temps de l’actualité. Ainsi, la photographie de l’enfant juif n’est pas simplement évoquée, mais elle est littéralement rejouée dans un autre espace et un autre lieu, ce qui remet en mouvement l’image d’origine en la couplant avec la force motrice du présent.

En procédant ainsi, le film de Romain Goupil gagne sur les deux tableaux : l’événement actuel rejoint des zones plus profondes de la mémoire, acquérant ainsi une certaine forme de persistance mémorielle (la question des sans-papiers s’inscrit dans le temps, elle ne sera pas oubliée), tandis que le souvenir de la Shoah revient s’actualiser dans la mémoire du temps présent.

Le Havre ou la puissance de l’anachronisme

Dans *Le Havre* d’Aki Kaurismäki, l’inactualité prend une autre forme qu’un décalage temporel soigneusement instauré.¹⁰ Comme dans les autres films du réalisateur finlandais, l’inactualité s’exprime par une logique de l’anachronisme généralisé qui régit en maître l’organisation de l’espace et du temps. Le cinéaste compose un univers n’appartenant à aucune époque précise ou plutôt qui mêle toutes les époques entre elles. Ce règne de l’anachronisme a fait dire à certains que Kaurismäki ne recréait pas tellement un monde réel, mais un monde cinématographique composé de citations et d’emprunts éparés,

10. Récompensé par le prestigieux prix Louis-Delluc en 2011, *Le Havre* constitue le premier volet d’une trilogie sur les villes portuaires dont les deux autres volets devraient être tournés en Espagne et en Allemagne. Après avoir effectué de longs repérages, le réalisateur a finalement choisi la ville française comme première escale: « je suis tombé amoureux du Havre, de ses lumières qui séduisaient déjà Manet, de ses quartiers ouvriers, de ses docks, de son port... J’ai donc donné son nom à mon film et j’espère avoir réussi à en faire le personnage principal. » Propos d’Aki Kaurismäki rapportés par Sophie Walon (2011).

idée que renforce, pour le tournage, l'utilisation d'une caméra de 1974 qui avait été utilisée par Bergman pour le tournage de *Fanny et Alexandre*.

La logique de l'anachronisme s'observe particulièrement dans la séquence qui montre la découverte du container abritant les réfugiés. La séquence commence comme un film expressionniste allemand, avec la démesure des décors, des ombres projetées, et une silhouette qui n'est pas sans rappeler celle d'Emil Jannings dans *Le dernier des hommes* (1924) de Murnau. Ensuite, c'est le retour aux images de notre époque, une actualité tout de suite parasitée par l'arrivée du commissaire en Renault 16. Pour renforcer le décalage, le commissaire est vêtu d'un trench-coat noir qui lui donne l'air de sortir tout droit d'un polar de Jean-Pierre Melville. Enfin, lorsqu'on découvre les clandestins, Kaurismäki fait un nouvel écart, qui n'est pas à proprement parler un anachronisme, mais qui éloigne le film de toute description réaliste et tend à le faire passer du côté de la fable, puisque le réalisateur montre les clandestins assis dans le container de manière très digne, comme s'ils n'étaient pas éprouvés ou à peine par les privations et la fatigue du voyage.

De nouveau, c'est précisément parce que l'univers de Kaurismäki n'est pas rivé au temps présent que la circulation entre les mémoires est possible et que la question des illégaux peut se mettre en résonance avec d'autres moments de l'histoire. Seulement, à la différence du film de Romain Goupil, la mise en réseau ne porte pas tellement sur des souvenirs historiques que sur des strates de l'histoire du cinéma qui sont elles-mêmes porteuses d'histoire. De cette façon, Kaurismäki produit un entrelacement de mémoires au second degré qui fait aussi bien appel au souvenir du burlesque qu'à celui du réalisme poétique français. Ainsi, le personnage d'Arletty et la reconstitution de la rue ouvrière où vit Marcel Marx avec sa boulangerie et son épicerie ne sont pas sans rappeler les films d'avant-guerre comme *La belle équipe* (1936) de Julien Duvivier ou *Quai des brumes* (1938) de Marcel Carné¹¹ et, par ricochet, l'époque du Front Populaire, le rassemblement des forces de gauche face à la montée des totalitarismes.

Curieusement, dans cet univers recomposé, le véritable anachronisme surgit quand apparaissent à la télévision des images d'un journal dépeignant le démantèlement de la « Jungle » de Calais. Parce que leur composition tranche avec le reste du film, ces images télévisuelles ont seules valeur d'anachronisme. Elles heurtent le spectateur non seulement par ce qu'elles montrent, mais aussi parce qu'elles sont liées au temps de l'actualité médiatique qui semblait jusque-là avoir été tenu à l'écart du récit. Par ce biais, Kaurismäki parvient à faire surgir l'incrédulité qui devrait normalement nous saisir face à de telles images et que nous n'avons peut-être pas ressentie lors de leur passage à la télévision. Comme l'écrit Agamben au sujet du cinéma de Guy Debord, « la force de la répétition, c'est que cela cesse d'être un fait accompli, et redevient pour ainsi dire possible. On se demande : « Comment cela a-t-il été possible ? » – première réaction –, mais en même temps on comprend que oui, tout est possible, même l'horreur qu'on est en train de nous faire voir » (2004 92).

Et tout l'enjeu du *Havre* sera finalement de fournir un contrechamp à la brutalité de ces images en faisant jouer contre elles un jeu de réseaux et de citations, une circulation de mémoires, qui renvoient aux luttes passées et appellent les victoires à venir.

11. Comme le film de Kaurismäki, *Quai des brumes* fut tourné dans le port du Havre.

Welcome, *inactualité* du personnage

Par rapport aux films *Le Havre* et *Les mains en l'air*, il est certain que *Welcome* présente un taux plus faible d'inactualité. Le récit se veut expressément réaliste. Dans plusieurs interviews, Philippe Lioret insiste sur le fait que lui et son scénariste se sont scrupuleusement documentés et qu'ils se sont basés sur des événements ayant vraiment eu lieu. Cette volonté de coller au réel peut expliquer la prise de position du réalisateur dans les colonnes de *La Voix du Nord*. Celui-ci a dû expliciter le rapprochement que son film laissait sous-entendre, car peut-être craignait-il que ses images ne soient pas suffisamment frappées d'inactualité pour que les mémoires se mettent d'elles-mêmes en résonance.

Et pourtant, *Welcome* est lui aussi travaillé par une certaine forme d'inactualité, plus faible certes que dans les œuvres précédentes, mais qui n'en opère pas moins au creux du film et qui participe à asseoir les propos tenus par le réalisateur. L'inactualité ne passe pas ici par un déphasage temporel ou par le jeu de l'anachronisme. Elle réside en grande partie dans le personnage de Simon interprété par Vincent Lindon. Celui-ci est un personnage profondément inactuel et, en même temps, il constitue le foyer perceptif du film, le point de vue par lequel les spectateurs vont découvrir l'essentiel du récit.

L'inactualité du personnage se manifeste d'abord par la place qu'il occupe par rapport aux autres protagonistes. Pour montrer l'aide apportée aux sans-papiers, Philippe Lioret n'a pas choisi de suivre le travail des bénévoles, mais l'action d'un outsider, quelqu'un dont on n'attend pas grand-chose et qui se trouve décalé par rapport à l'action humanitaire. D'ailleurs, en tant que maître-nageur, Simon est quelqu'un qui reste sur le bord, qui littéralement ne se mouille pas, du moins au début du film. L'appartement qu'il occupe ne semble pas être le sien, mais se trouve meublé par les affaires de sa femme qui a décidé de le quitter. Sa vie sociale se réduit à peu de chose et il ne semble guère s'intéresser à l'actualité de sa ville et encore moins à la politique française.

Le personnage de Simon est également inactuel dans le sens où il s'inscrit dans une tradition générique qui a depuis longtemps consacré le personnage du Français moyen comme élément central du récit, une tradition générique particulièrement vivace dans les comédies de l'Occupation. Huit ans avant *Welcome* sortait, par exemple, *Monsieur Batignole* (2001) de Gérard Jugnot qui présente une intrigue étonnément similaire à celle du film de Lioret. Joué par Jugnot, Monsieur Batignole est un charcutier français qui prend en charge un enfant juif et le conduit hors du territoire occupé par les nazis. Dans le film de Jugnot comme dans celui de Lioret, on retrouve le personnage typique du héros malgré lui, embarqué dans une aventure qui va révéler ses qualités profondes. L'anachronisme joue donc en filigrane tout au long de *Welcome* puisque le personnage joué par Vincent Lindon n'est que l'une des incarnations contemporaines d'une figure qui s'est vue à maintes reprises associée à des actions de résistance se déroulant durant la Seconde Guerre mondiale.

L'inactualité du personnage n'est pas sans impact sur la manière dont le spectateur découvre les principales péripéties du film. Simon a souvent un coup de retard par rapport aux autres personnages et arrive la plupart du temps dans l'après-coup de l'action. Ainsi, nous ne verrons pas la police mettre à mal le stand de bénévoles. Simon parvient sur les lieux lorsque tout est fini. Ou encore c'est le commissaire de police qui lui apprendra que son protégé s'est noyé à quelques encablures des côtes anglaises. Du point de vue du spectateur, cela signifie que celui-ci ne suit pas les actions dans le vif de leur déroulement,

mais toujours avec un léger décalage, et c'est bien évidemment dans ce décalage que le raccord avec la mémoire de l'Occupation peut se mettre en place.

Ce décalage est d'autant plus renforcé que le personnage de Simon se caractérise non pas tellement par ses actions, mais par son regard. Simon est d'abord, pour reprendre un terme que Deleuze applique aux personnages du cinéma moderne, un personnage de voyant. Et la force de Lindon, acteur, c'est d'avoir associé ce regard à un mutisme qui n'explicite pas le sens de ce regard. Que voit exactement Simon? Le film ne le dit pas. Ou plutôt le film refuse d'associer le regard de Simon à un vouloir-dire ou à une pensée. Plus généralement, qu'elles soient liées ou non au regard de Simon, certaines scènes durent un peu trop longtemps, comme si l'image recelait plus que ce qu'elle ne montre objectivement. Le film travaille ainsi la durée de certains plans qui semblent avant tout valoir pour leur pouvoir de résonance et non pas tellement pour leur capacité à suivre le déroulement de l'action.

Le film comme lieu d'entre-mémoire

Qu'il s'agisse des *Mains en l'air*, du *Havre* ou de *Welcome*, on voit bien comment l'inactualité opère dans chacun des films et comment elle permet d'introduire une sorte de battement facilitant la mise en circuit entre un événement de l'actualité et la mémoire de la Shoah. On comprend aussi l'importance de prendre en compte la dimension temporelle dans les phénomènes de résonance mémorielle, particulièrement dans un art de l'image en mouvement comme le cinéma. Et de fait, si des ressemblances peuvent être établies entre certains événements du passé et des événements récents, il ne faut pas sous-estimer le travail de déphasage qui permet que ces ressemblances soient non seulement perceptibles, mais également rassemblées dans une expérience temporelle d'un genre particulier qui n'est ni tout à fait l'expérience du passé ni celle du présent, mais celle d'un temps spécifique au film favorisant l'entrecroisement des mémoires.

D'une certaine façon, on pourrait parler des films examinés non pas comme des lieux de mémoire, mais comme des lieux d'entre-mémoire, dans le sens où ces films ouvrent un espace qui permet d'éclairer le présent par le passé et le passé par le présent, sans pour autant que ces deux dimensions soient rabattues l'une sur l'autre. Un tel phénomène est surtout visible dans *Le Havre* de Kaurismäki et *Les mains en l'air* de Goupil, mais il touche également un film plus directement connecté à l'actualité comme *Welcome*. Dans tous les cas, parler du film comme lieu d'entre-mémoire, c'est mettre en avant la capacité du cinéma à se désynchroniser de l'actualité pour se mettre en relation avec d'autres circuits mémoriels. Cette désynchronisation ne signifie pas que le cinéma se coupe du temps présent, mais plutôt qu'il traite l'actualité en dépassant son immédiateté première. Les films gardent ainsi un lien très fort avec les images médiatiques des expulsions – ils incluent certaines images télévisuelles ou rejouent certaines situations que l'on a pu voir sur le petit écran –, mais ces images sont vidées de leur temporalité immédiate pour être mises en connexion avec d'autres images et d'autres souvenirs.

C'est peut-être à ce niveau qu'il faut faire retour sur la portée politique de ces films. Si ceux-ci s'opposent à la politique menée par le gouvernement Sarkozy, ce n'est pas seulement parce qu'ils proposent un contre-modèle à l'identité nationale, mais aussi parce qu'ils créent un autre rapport au temps que celui du pouvoir en place. Comme l'ont observé de nombreux commentateurs politiques,

la présidence de Sarkozy s'est caractérisée par une réactivité forcenée à l'actualité immédiate. Sur le plan mémoriel, cette politique volontariste s'est traduite par un interventionnisme présidentiel sans précédent en matière d'histoire. Jamais jusque-là, un président n'avait autant instrumentalisé les grands moments de l'Histoire de France pour appuyer sa ligne politique. (Garcia) Or voilà que les trois films analysés travaillent, chacun à leur manière, à produire des courts-circuits mémoriels. Loin de se réduire à une simple paraphrase de l'actualité ou à la reconstitution illusoire d'un passé sépia comme c'était le cas de *La nouvelle guerre des boutons* (Barratier, 2011), ces films promeuvent un rapport au temps désynchronisé qui vient contraster avec l'obsession du présent et la réification de l'histoire promues par la présidence sarkozienne.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Editions Payot & Rivages, 2008.
- . « Le cinéma de Guy Debord ». *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer. 2004. 87-96.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : PUF, 2010. [1964].
- . *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1985.
- Fonck, Vinciane. *Les mains en l'air. Dossier pédagogique*. Liège : Les Grignoux, 2010.
- Garcia, Patrick. « Nos présidents face à l'histoire », entretien avec Thomas Wieder. *Le Monde* 2 mars 2009. En ligne : http://www.ihp.cnr.fr/sites/ihp/IMG/pdf_Garcia_Nos_presidents_face_a_l_histoire_2009_.
- Gensburger, Sarah. *Les Justes de France. Politiques publiques de la mémoire*. Paris : Presses de Sciences Po, 2010.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hoskins Andrew. « 7/7 and Connective Memory: Interactional Trajectories of Remembering in Post-scarcity Culture ». *Memory Studies* 4/3 (2011): 269-280.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Molénat Xavier. « Immigration, police, justice : Nicolas Sarkozy, président de la fermeté? ». Dossier Web « Quel bilan du quinquennat de Nicolas Sarkozy ? », avril 2012. En ligne : <http://www.scienceshumaines.com>.
- Walon Sophie. « Au Havre, Aki Kaurismäki a trouvé un port d'attache » *Le Monde*, décembre 2011. En ligne : <http://www.lemonde.fr>.

Filmographie

- Welcome* (LioRET, 2009, France)
- Les mains en l'air* (Goupil, 2010, France)
- Le Havre* (Kaurismäki, 2011, France-Finlande-Allemagne)

Eden à l'Ouest (Costa-Gavras, 2009, France-Italie-Grèce)

Le nom des gens (Leclerc, 2010, France)

L'armée des ombres (Melville, 1969, France)

Monsieur Batignole (Jugnot, 2001, France)

Le dernier des hommes (Murnau, 1924, Allemagne)

La belle équipe (Duvivier, 1936, France)

Quai des brumes (Carné, 1938, France)

La nouvelle guerre des boutons (Barratier, 2011, France)

Professeur à l'IAD ainsi que chargé de cours invité à l'Ecole de Communication (UCL), Sébastien Fevry enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma à Louvain-la-Neuve (Belgique). Il a notamment rédigé un ouvrage consacré à la mise en abyme filmique et codirigé un recueil d'articles portant sur l'imaginaire de l'apocalypse au cinéma. Son dernier ouvrage *La comédie cinématographique à l'épreuve de l'Histoire* vient de paraître aux éditions de L'Harmattan.

Sebastien.Fevry@uclouvain.be

The Vel' d'Hiv' Roundup

The New Fascination in French Cinema

Dinah Assouline Stillman

Résumé

The theme of the Vel d'Hiv' round up of the Jews seems to be omnipresent in literary works as well as on the French screen, so much so that in 2010, two movies on the same topic were released a few months apart, *La Rafle* (The Round Up) and *Elle s'appelait Sarah* (Sarah's Key.) Far from the prevailing view following WWII of the French as Resistants during the Nazi occupation, these literary and cinematic works remind people of the responsibility of collaborators and the Vichy government in the disappearance of thousands of Jews. Documentaries like *Comme un juif en France* (Being Jewish in France) and other more personal narratives like *Un secret* (A Secret) or *Le nom des gens* (The Names of Love), covering this tragic event from the point of view of family stories, have also been frequently reviewed .

Abstract

Depuis quelques années, le sujet du Vel d'Hiv et de la Shoah semble accaparer aussi bien les prix littéraires que les écrans français, à tel point que la seule année 2010 a vu deux films se disputer l'affiche sur le même sujet, *La Rafle* et *Elle s'appelait Sarah*. Il ne s'agit plus à présent en évoquant la période de l'Occupation allemande d'enregistrer les prouesses de la Résistance comme à la fin de la guerre mais de rappeler la responsabilité écrasante de la police française dans la disparition de milliers de Juifs. Des documentaires tels que *Comme un juif en France* et d'autres films plus personnels, par exemple *Un secret* ou *Le nom des gens*, se référant à ce tragique événement par le biais de l'histoire familiale, ont également dominé la critique.

Keywords

Roundup; Vel d'Hiv', Nazi-Occupied Paris; Movies; French Jews; July 1942; World War II

"There is no Business like Shoah Business," the journalist Roy Ben Yehuda wrote in a November 27, 2008 article in *Jewcy*, after he had read a thought-provoking essay in the *New York Times* by Tony Scott on the romance between Hollywood film industry and the Holocaust. The catalyst was the plethora of Holocaust-related movies that were about to be released at the end of that year and in 2009. Likewise, the number of films relating to the Holocaust in France has been expanding lately, and especially in 2010 and 2011. Far from having Hollywood endings, they moved and shocked millions of French people who knew little or nothing about a particular event which happened on their soil, and was not perpetrated by the German occupiers: the infamous massive Vel d'Hiv' round up of the Jews on July 16 and 17, 1942, by their very own French police. Thirteen thousand one hundred fifty-two Jewish men, women and children were arrested at home and sent to transit camps after being kept in horrendous conditions in the celebrated Vélodrome d'Hiver (an indoor stadium for bicycle racing).

Consider this: in 2010 alone, four French movies either directly or indirectly dealt with the Vel' d'Hiv' episode. Two of those which directly confronted it were based on books and historical documents, one principally on the testimony of a child survivor, Joseph Weismann, the other a bestselling novel also about a child who managed to escape (*Sarah's Key*). Another movie, *Les hommes libres* (Free Men), in 2011, shows Muslims saving Jews in 1942, at the time of the Roundup. Several books and novels on either the subject of Jews under the Nazi Occupation of France or Nazi individuals during WWII were awarded prestigious literary awards in 2004, 2005, 2006, 2009, 2010¹. With or without literary awards, the production of novels set in Occupied France is remarkable. A rich exhibition, *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation* (Literary Life in Occupied France) at the Hôtel de Ville (Town Hall) in Paris seemed to top it off from May to July 2011, and showed 'the complicated and painful choices made by French literary figures during and after the Nazi occupation'. More exhibitions have mushroomed still with the 70th anniversary of this fateful event in 2012, culminating with newly elected French President François Hollande's speech on July 22nd, with varied reactions among the French people about that onslaught on their controversial national past. While for decades, French officials averted their eyes from the collaboration with the Germans by the Vichy government and its tragic consequences for thousands of Jews, lately a slew of books, articles, documentaries, and fiction movies have appeared on the French scene.

After the war, officials only accepted as true the narratives of resistant citizens in books and films, and coolly received in 1973 the translation of Robert Paxton's groundbreaking study *Vichy France, Old Guard and New Order, 1940-1944*. The official change only started on July 16, 1995, when President Jacques Chirac formally acknowledged the responsibility of the French police in the deportation and subsequent death of French and foreign Jews. There were around 330,000 Jews in France in 1940, half of them were foreign European Jews who had fled the persecutions in the thirties. They were those who were primarily targeted by the Vichy authorities, referred as 'trash' by Laval, but soon all of the Jews were, even in the so-called 'Free Zone' governed by Marshal Pétain. All in all, more than 70,000 Jews were deported from France and died in extermination camps. At the commemorative ceremony in presence of survivors, President Chirac said, 'These black hours will stain our history for ever, and are an affront to our past and traditions ... this criminal insanity of the occupiers was assisted by the French, by the French state.'

While most French citizens did not really register or react to the change from amnesia to acknowledgement, a number of books since then, either testimony of survivors, works of historians, or novels have been published. Survivors, who for years had not been encouraged to speak about their experiences, or typically could not summon the courage to tell their children and the world, gradually started recounting their ordeal to their grandchildren or to schoolchildren and even publishing their memoirs. Most remarkably, works of fiction have proliferated and received awards like the 2004 semi-autobiographical novel by psychoanalyst Philippe Grimbert, *Un secret*. It received in 2004 both the Prix Goncourt of high-school readers and the *Elle* magazine award, and in 2005 the WIZO Award. Translated in English as *A Secret*, it was adapted into a gripping eponymous movie by Claude Miller in 2007. It concentrated on the World War II experience of a single Jewish family fleeing the round ups and its

1. See the list of books at the end of the article.

consequences for the next generation. The 2004 Renaudot prize went posthumously (for the first time) to Irene Nemirovski, a Russian émigrée who wrote the unfinished *Suite française* (French Suite) in 1942. She was arrested by the French police in July as a ‘stateless person of Jewish descent’ although she had converted to Christianity, and died at Auschwitz just a month later. An American in Paris, Jonathan Littell, wrote his epic 900-page novel *Les Bienveillantes* in French (English tr. *The Kindly Ones*, 2009) and received both the Prix Goncourt and the Prix de l’Académie Française in 2006. The book is about the war from the point of view of a remorseless Nazi officer, and scandalized many people for the wealth of details on his perverted life and cruel tastes. In 2008, a literary sensation occurred with the posthumous publication of the *Journal of Hélène Berr*, a 20 year-old English literature graduate from a wealthy Jewish family, French for many generations. She had started her diary in April 1942 in a joyous mood and elegant writing and ended it on March 8, 1944 with the words “Horror, horror, horror!” only a few hours before being arrested with her family and sent to Auschwitz. Although assimilated and barely conscious of her religious heritage before, her conscience pushed her to work at charitable institutions for Jewish orphans in July 1942, and her diary constitutes another worthy historical document of life for a Parisian Jew until almost the Liberation of Paris. She died in 1945 at Bergen-Belsen, just a few days before the camp’s liberation.

In 2009, two novels linked to World War II and the fates of the Jews were selected for literary awards. The first, *Jan Karski*, by Yannick Haenel, received the Interallié Prize. Jan Karski was the Polish resistant who in 1943 unsuccessfully tried to alert President Roosevelt about the extermination of the Polish Jews in 1943. The novel sparked a polemic with Claude Lanzmann who had made the nine-hour-long groundbreaking documentary *Shoah* in 1985, and did not accept the subjective and political point of view of the author. He accused Yannick Haenel of “falsification of history”. He himself had shown forty minutes only of his eight-hour long interviews with Karsky in *Shoah*, but released in 2010 *Le Rapport Karski* (The Karski Report), a 48 minute-documentary featuring the highlights of the interviews, to prove his point. The other novel of importance was *L’origine de la violence* (*The Origins of Violence*), by Fabrice Humbert. It received the first *Prix Orange du Livre* in 2009, an Internet literary prize, and the 2010 Prix Renaudot Poche. In his novel, the narrator is a high-school German language teacher of old French Catholic bourgeois origin who brought his students on a trip to Buchenwald. After he saw there the picture of an inmate looking exactly like his father, he became obsessed with it, and went on a long research to discover this man’s story, his true origin and the origin of his own violence.

Latest in 2010, Laurent Binet received the Prix Goncourt for First Novel for his riveting *HHhH* (Engl. Tr. 2012), an acronym for *Himmlers Hirn heisst Heinrich* (“Himmler’s Brain is Called Heinrich”) and the 2011 Poche Readers’ Award. It reconstitutes the life and assassination of Heinrich Heydrich, the architect of the Final Solution, in Prague by two Czech Resistants in June 1942. As it were, ‘The Butcher of Prague,’ as Heydrich was called, had been in Paris a month before to help implement the deportation of the French Jews, which had started in March but was deemed too slow. He had urged the Vichy authorities to hurry up and gather 100, 000 Jews for deportation, or the French police could be dissolved. It would not be surprising if a few or all of these novels became movies in the near future.

After the Liberation, the popular image about French behavior under the German Occupation was the highly successful 1946 movie *La bataille du Rail* (Battle of the Rails), by René Clément. It

completely avoided the issue of the fate of the Jews and seemed to extol every rail employee as a courageous member of the Resistance. Alain Resnais' documentary movie *Nuit et brouillard* (Night and Fog), which was made in 1955 for French television with the help of Jean Cayrol, a Resistant death camp survivor, was only authorized to be released when the director accepted to airbrush the *képi* (the distinctive cap) of a French policeman guarding the camp of Pithiviers. Pithiviers was one of the detention camps for the Jews. The film is accurate about the horrors of the Shoah, but while speaking of 'human tragedy' it carefully avoids the word *Jew*. With the influence of May 1968 student uprising, a few filmmakers started challenging contemporary French politics and French national history. Marcel Ophüls, the son of celebrated German Jewish filmmaker Max Ophüls, whose family had arrived in Paris in 1933, fleeing anti-Semitism in Germany, and fled France again in 1940, made a four-hour documentary *Le chagrin et la pitié* (The Sorrow and the Pity) in 1969. Its subjects were collaboration and Resistance in France. The film revealed the profound anti-Semitism in many French people and even the admiration of a few officers for the Nazis, who went as far as joining them in their fight against the Allies. It was banned from screenings for twelve years. In contrast, Yves Jeuland's three-hour documentary *Comme un juif en France* (Being a Jew in France, 2007) was commissioned by French public television and shown as soon as it was finished. It retraces the life of the Jews since the Dreyfus affair to our days, and it includes the Vel d'Hiv Roundup.

Feature films made by French Jews about the war period were very rare, and both Claude Berri's *Le vieil homme et l'enfant* (The Two of Us, 1967) and Michel Drach's *Les violons du bal* (Violins at the Ball, 1974) chose not to incriminate the French police in its participation in deporting thousands of Jews. The very first attempt at tackling the Vel d'Hiv Roundup was *Les guichets du Louvre* (Black Thursday, 1973) by Michel Mitrani, but it did not garner much success at the time. The film, based on the 1960 haunted memoir by Resistant Roger Boussinot, follows the unsuccessful attempts of a college student at saving as many Jews as he can on the first day of the Roundup. Only a young girl whose parents have just been taken by the police listens to him. She is saved by crossing the bridge of the Louvre leading to the Left Bank of the city, where few arrests had been made. Most of the Jews of foreign origin lived on the Right bank in neighborhoods such as the Marais, Belleville and Montmartre. Between the next film, the 1976 Kafkaesque *Monsieur Klein* made in France by American turned British filmmaker Josef Losey, and 2010 with the release of two movies only a few months apart, no feature film whatsoever about occupied France ever mentioned the Vel d'Hiv Roundup. In *Monsieur Klein*, a non-Jewish man named Klein (played by Alain Delon), is an art dealer who buys for a song art that hard-pressed Jews have to sell. Denounced as his Jewish homonym, he is ultimately rounded up with all the Jews.

The first of the two movies to appear in 2010 on the French scene was *La rafle* (*The Roundup*), directed by Roselyne Bosch, a journalist turned filmmaker, and her producer husband, Alain Goldman, whose family narrowly escaped the round up. 'Because it was so taboo and the story was so untold, I decided to do it,' Bosch said. Just three days before it was officially released, former President Jacques Chirac wrote about the event in *Le Journal du Dimanche*, which was dedicating two pages on the film, while many politicians from parties right and left, including President Nicolas Sarkozy and Socialist leader Dominique Strauss-Kahn, organized pre-screenings and talked publicly about it. *Paris-Match*

magazine had ten pages of interviews around the film, while the movie poster made the cover of another weekly magazine, *Le Nouvel Observateur*. Several artists and public figures revealed what happened to them or to their parents, something they had not dared to do before, or, as in the case of renowned psychiatrist Boris Cyrulnik, simply renounced telling theirs because nobody believed them. However, the most important media event occurred on March 9, 2010, the night before the official release of *La rafle*, when France 2 television channel aired a special two-hour prime-time program called *La rafle: une histoire française* (The Round Up, a French Story). It gathered an impressive panel of participants, including the child survivors on whose testimonies the film was based, people who helped or hid Jews, famous historians, Jewish politicians of opposing parties whose families suffered from or escaped the round up, renowned Nazi hunter and activist Serge Klarsfeld, who wrote groundbreaking works of testimony about the French Jews, and a few of the principal star actors and actresses. When Jo Weisman, a child escapee upon whose story the film was principally based, was invited in Hungary by Rose Bosch in 2009 to see the reconstitution of the Vel' d'Hiv' stadium, he said he could not stand the stench of urine and the formidable din which were both associated with the place in his mind, while all the other people on the set could not smell or hear anything. All this media coverage helped the film be a box office success that topped 3 million viewers in France in only a few days. The television round table program was viewed by 3.5 million people, and was included in the DVD release in September 2010.

The film is a faithful retelling of the roundup and the events leading to Operation *Vent Printanier*, or Spring Breeze, its code name. It starts with actual footage of Hitler's visit to Occupied Paris, and intermingles scenes of Parisian Jewish families' daily lives with meetings between German officers and Vichy government officials, mostly Pierre Laval, the powerful Minister for Marshal Pétain, and René Bousquet, the new Police Chief of Paris. Pétain himself appears several times at crucial moments, when the decision is made to round up the Jews and deliver the foreign Jews to the Nazi persecutions. The roundup had been carefully prepared months before by the inscription of the Jews on the Parisian police records upon German orders. Already forbidden many things, on June 8, 1942, all Jews were forbidden public places, and had by ordinance to wear the Yellow Star from the age of six. Five weeks later, at the crack of dawn on the 16th and until the evening of the 17th of July, 4,500 French policemen and gendarmes arrested 13,152 persons, among them 4,051 children. All the single adults were driven to Drancy, the detention camp near Paris, while about 8,000 persons were sent to the Vélodrome d'Hiver and kept in the bicycle race-track under the hot reflecting glass roof in horrible conditions, for three to five days without any water, food, or toilet facilities. Pregnant women delivered babies with no help, people committed suicide, plunging from the top of the stadium. The noise was deafening. Even those who had hoped nothing horrendous could happen to them because it was the French police who arrested them were consumed by dejection. The chaos continued with the disorganized bus transportation to the train station and their subsequent stifling journey in packed cattle cars which took eight hours for only one hundred kilometers to reach. When they finally arrived in the internment camps of Beaune-la-Rolande and Pithiviers (both in the Loiret region), French policemen under the oversight of a few German soldiers separated the men from their families. A few days later, they separated the mothers from the children, and that is when the most wrenching scenes, both in reality and in the film happened.

In the film, Rose Bosch dwells for more than six minutes on that scene, provoking the emotion and the tears of the audience. It is so unbearable it actually elicited the most criticism from opponents to the film. A few film critics denounced it as a tear-jerker, and a handful even claimed the intention of the filmmaker was to make some “Shoah business”. These accusations infuriated Bosch who responded in a magazine interview with:

Je me méfie de toute personne qui ne pleure pas en voyant le film. Il lui manque un gène, celui de la compassion [...] On pleure pendant *La Rafle* parce que... on ne peut que pleurer. Sauf si on est un enfant gâté de l'époque, sauf si on se délecte du cynisme au cinéma, sauf si on considère que les émotions humaines sont une abomination ou une faiblesse. C'est du reste ce que pensait Hitler : que les émotions sont de la sensiblerie. Il est intéressant de voir que ces pisse-froid rejoignent Hitler en esprit...

I would be suspicious of anybody who does not weep when seeing the film. There is a gene missing there, compassion [...] One weeps when seeing *The Round Up*, because... one can *only* weep when they viewing the movie... except if one is like a spoiled child of this era, rejoicing at cynicism in movies and considering human emotions or feelings as an abomination, or a weakness. That actually was what Hitler thought, that emotions were weakness. It is interesting that those killjoys are joining Hitler in that frame of mind...²

These comments became the subject of polemics on Internet and even among the critics who had been favorable to her film at first. The film garnered a few awards abroad but none in France, except for the “Foreign Press Award.” But it is on the mandatory list of movies and documentaries about the Holocaust to be shown to high-school students.

The other film on the same subject, *Elle s'appelait Sarah* (Sarah's Key), was released seven months later, in October 2010, without the publicity, but with enormous positive response from both audiences and critics. It is less of a documentary or historical account like *The Roundup* than a thriller about the tragedy of a young girl and her family, and its repercussions today. Sarah Starzynsky, 10-year old, is arrested with her family on July 16th, but she locked her frightened brother in a cupboard and took the key, thinking she would soon return. Sixty years later in the book, seventy years later in the film, Julia Ormond (played by bilingual actress Christine Scott-Thomas), an American journalist living in Paris, is assigned to write about the roundup before the commemorative ceremony at the Shoah Memorial in Paris. While researching the event, she discovers her own life is linked to Sarah's family, as she is about to live in their apartment which became her parents-in-law's a few days after the roundup. She finds out the family died at Auschwitz, but Sarah probably has survived. Nobody knows her whereabouts. The second part of the story is Julia's dogged research for her, which takes her even to New York and Italy, while her married life falls apart. Both the novel and the film are compelling, and both readers and viewers are catching their breath in the course of the narrative. The writer, Tatiana de Rosnay, is a non-Jewish journalist born in France of English and French parents. She grew up and spent most of her life in Paris, and worked for French magazines for years. She wrote eight novels in French before deciding to write *Sarah's Key* in English because she “felt she needed the distance of the English language to narrate

2. *Les Années Laser* (September 2010 issue) – my translation.

about the French event.³” She says when she began researching for it she realized that she did not know anything about the matter. “I was not taught about this event at school, during the ‘70s, it seemed to be shrouded in a kind of taboo.” (*As a personal note, I myself, in the ‘60s, was never taught about it, and neither were my sons in the ‘90s*).

Actually most French people never knew about it, and contemporaries who attended the Vel d’Hiv’ sports events just a few days after the Jews left the facility never could have imagined what had happened there. Everything had been shrouded in secrecy, and only one picture remains as testimony of the event. It shows a row of buses in front of the stadium’s entrance. For example, in 1948, Yves Montand sang *Vel d’Hiv’*, a song in which the stadium is celebrated as a joyous place for best sport memories, proving he knew nothing about the roundup. More curiously, Frédéric Rossif, a French documentary filmmaker born in Yugoslavia, and known for his compilations of archives from the Nuremberg Trials, was assigned to make a short about the Vel d’Hiv’ stadium just after it had been consumed in a fire. Again, his film never mentioned what happened there in 1942.

As De Rosnay progressed into her research, she was moved, appalled, and decided to write about it from the point of view of a child, but with a link to the present. She says it took one full year of research, two years to write the book, and two more years of rejections in America and France before it was accepted. As of today, *Sarah’s Key* has been translated in thirty-eight languages, and read by millions of people all around the world. In France, De Rosnay has become the fifth most bestselling author with this book. Gilles Paquet-Brenner, a 32-year old French director, read it when it was just published in English and became obsessed with the idea of making the movie, as members of his own family of German origin were victims of the round up. De Rosnay, who confides in interviews she “was rather envisioning Steven Spielberg,” was ultimately convinced by his passion. His adaptation, with only minor changes to her novel, accurately translates the emotion in the book, with exceptional acting by Christine Scott-Thomas, nominated for the César, and an amazing performance by Mélusine Mayance as the young Sarah. Viewers emerged from the theaters moved to tears and convinced the story could have happened to them. They said they were impressed by the way the two stories, the 1942 one and the contemporary one, were interwoven. The same journalists who had criticized *La rafle* and its director acclaimed *Sarah’s Key* as more intelligent and humbly moving. By linking the past to the present with Julia’s quest, they found the story accomplished the *devoir de mémoire* (the obligation to remember) with striking efficiency.

Two more films released in 2010 incidentally have a Vel d’Hiv component. Johan Sfar’s *Gainsbourg: Heroic Life*, is a biopic of the iconic French singer. Serge Gainsbourg was and is still considered a musical genius by many of his three generations of admirers. Born Lucien Ginsburg in France of Russian Jewish parents who fled the 1917 revolution, he was thirteen when the Jews were summoned to wear the Yellow star. He went to the police station before everybody else to get it first, to show his pride of being Jewish. On his way back from the police station one can see the hideously caricatured Jewish face of the December 1941- April 1942 Nazi exhibition “The Jew and France” on

3. Tatiana de Rosnay said this repeatedly to French journalists and audiences in 2010. She repeated almost verbatim the same thing in English to Melissa Silberstein in her interview for *Women and Hollywood*, July 22, 2011, in *Indiewire*, an Internet blog, when *Sarah’s Key* was released in the USA: http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/sarabs_key_author_tatiana_de_rosnay_answers_questions_as_the_film_opens_tod.

a poster on a wall behind him jumping off the wall to chase him down the street, and later become '*sagueule*' (his "mug") and his fantasy double. French people born after the war grew up with Gainsbourg's songs. They knew him as a talented songwriter and provocateur, not as a Jew, as he never talked about it publicly. This exceptionally creative movie suddenly laid bare to many stunned viewers his roots, and the trauma the Occupation years was for him: he had to live in hiding for the two remaining years before the Liberation. Not all viewers reacted well. Some even complained it was giving a bad image to France's glory.

The second movie, *Le nom des gens* (The Names of Love), by Michel Leclerc, is a quirky comedy about an extrovert half French- half Algerian woman, Bahia Benmahmoud, falling in love with a very reserved half-Jewish man whose mother was a hidden child. Bahia is a young political activist who has chosen to convert conservative men to her leftist ideas by sleeping with them. She chose him because of his conservative look and also because of his name, so ordinary, so banal, Arthur Martin, the equivalent of John Smith, and moreover a famous French appliance brand. When Bahia discovers he is the grandson of Greek immigrant Jews from Salonica who were rounded up in Paris and died at Auschwitz, her interest for him grows immensely. While he does not want to talk about it, because nobody ever talked about it at home, and he says he does not feel Jewish anyway, she drags him to the Shoah Memorial. There, she forces him to find his grandparents' names among the thousands of names on the Remembrance Wall. He protests he is not interested, but when left alone for a few minutes in front of the wall, his Greek grandparents, David and Sarah Cohen, appear to him in full Oriental garb, and accuse him of being ashamed of them.

More recent still is the 2011 *Les hommes libres* (Free Men) which recounts the efforts of the rector of the Grande Mosquée in Paris to save Jews from round ups and deportation. It reconciles two periods of French much criticized history through films that lately have proliferated in the cinema: Vichy France and the Jews, and the Algerian War (1954-1962). Although the film itself, by French filmmaker of Moroccan origin Ismael Ferroukhi, looks like a Hollywood-style movie, it is based on authentic facts, according to his historical advisor, renowned Algeria historian Benjamin Stora. Si Kaddour Ben Ghabrit, the rector of the Mosque of Paris back then, indeed saved a few Jews during the Occupation of Paris by providing them with false Muslim identification papers. Ferroukhi built the story around an uneducated and apolitical young Algerian Muslim, Younes, who lived off black market activities. Arrested and tortured by the French police, he is released against the assignment to spy on the suspect activities in the Mosque. There he admires and becomes friends with a singer of traditional Arab music, who in reality is a Jewish Algerian hidden by the rector. Younes' nationalist cousin, hidden in the Mosque too, is a freedom fighter for the Independence of Algeria who also helps the French Resistance... Younes slowly awakens to the political ideas of his cousin and adopts his Nationalist ideas against the French presence in his country. He happens to save a few Jewish children from the same roundup of the Jews in July 1942, and eventually joins forces with his cousin to fight with the Resistance. Ferroukhi manages to weave together a tale of French Resistance, Algerian nationalism, and Muslim-Jewish friendship that sends positive messages counterbalancing the recent assault of critical films revisiting the French national past.

It is remarkable how the French audiences have been subjected lately to so many literary and

media assaults about the particular event of the Vel d'Hiv in their national history. People's reactions have been diverse, at first mostly full of compassion for the Jews and horror for the people who helped the Nazis. Their interest for the testimonies of the last survivors has expanded. The survivors on the other side, mostly silent a few decades ago, are more willing to narrate the sufferings they endured to younger generations. They are often invited to testify in front of schoolchildren, as for example, Jo Weismann, who escaped from the camp in Beaune-la-Rolande and still cannot help weeping at certain recollections. A few critics have ranted about the trend of the new French cinema to trample on France's past and glory.

While 2010 was the year the 1942 Roundup story was revealed to the French public through the films discussed above, 2012 was the 70th anniversary of the Roundup. It was marked by a flurry of commemorations, official ceremonies, museum exhibits, and wide news media coverage. Some were spectacular, like the speech by newly elected President François Hollande on July 22, 2012, at the original site of the demolished bicycle stadium in Paris ("A crime committed in France, by France," see the reference for the complete speech in English at the end of the article). Others seemed more modest, like the exhibition at the Mairie du 3^{ème} Arrondissement (the town hall in the Third District) in central Paris, organized by the national police. "La Rafle du Vel d'Hiv. Archives de la police," for the first time showed to the public the documents that record the operation in administrative detail. The latest exhibit in date, "La spoliation des juifs, une politique d'État" (The Spoliation of the Jews, a State Policy) at the Shoah Memorial in Paris, has enticed a few disgruntled people to write comments on the posters, like "La spoliation de la Palestine" (The spoliation of Palestine) or "N'oubliez pas que la France était occupée! (Do not forget France was occupied!)" (see articles cited).

Several surveys still show that 60% to 70% of the French did not know about the Vel d'Hiv' Roundup. However, after President Hollande's acknowledgement of the French State's responsibility, and the polemics that ensued (e.g., opposition leaders in the press responded with declarations such as: "Vichy was not the real France"), it could well be that the French have learned at last more about their collective past and the plight of the Jews on their soil than ever before.

Works cited

- Berr, Hélène. *Le journal d'Hélène Berr*, Préface de Simone Weil. Paris: Tallandier, 2011.
- Binet, Laurent. *HHhH*. Paris: Grasset et Fasquelle, 2009.
- Cairns, Lucille. *Post-War Jewish Women's Writing in French*. London : Legenda, 2011.
- Cyrulnik, Boris. *Je me souviens...* Paris : L'Esprit du Temps, 2010.
- Grimbert, Philippe. *Un secret*. Paris : Grasset, 2004.
- Guéno, Jean-Pierre. *Paroles d'étoiles: Mémoire d'enfants cachés 1939-1945*. Paris : Libro, 2002.
- Haenel, Yannick. *Jan Karski*. Paris : Gallimard, 2009.
- Humbert, Fabrice. *L'origine de la violence*. Paris, éditions du Passage, 2009.
- Karski, Jan. *Mon témoignage devant le monde: Souvenirs 1939-1943*, anonymous translation revised and completed by Céline Gervais-Francelle. Paris : Robert Laffont, 2010.

Lévy, Claude, and Paul Tillard. *Ce jour-là: La grande rafle du Vel d'Hiv (16 juillet 1942)*, Foreword by Joseph Kessel. Paris : Tallandier, 1992 (repr. of 1967).

Littell, Jonathan. *Les bienveillantes*. Paris : Gallimard, 2006.

Rajsfus, Maurice. *La rafle du Vél d'Hiv*. Paris : le Cherche Midi, 2002.

Rosnay, Tatiana de. *Sarah's Key*. London: John Murray, 2007.

Vincenot, Alain. *Vél d'Hiv 16 juillet 1942*. Preface by Serge Klarsfeld. Paris : L'Archipel, 2012.

Weismann, Joseph. *Après la rafle*, Paris: Michel Lafon, 2011.

Other references

Movies on the Vel D'Hiv' Roundup:

Les guichets du Louvre (Black Thursday, 1974) Director Michel Mitrani, based on Roger Boussinot's book, *Les guichets du Louvre*, 1960 (The gates at the Louvre bridge).

Monsieur Klein, 1976. Director Joseph Losey.

A Secret, 2007. Directed Claude Miller.

La Rafle (The Round Up) released on 10 March 2010. Director Roselyne Bosch.

Elle s'appelait Sarah (Sarah's Key, 2010) released on 13 October 2010. Director Gilles Paquet-Brenner.

Gainsbourg – Vie héroïque (Gainsbourg : A Heroic Life, 2010) released on 20 January 2010, based on the eponymous graphic book. Author and director Johann Sfar.

Le nom des gens (The Names of Love, 2010) released on 13 May, 2010. Director Michel Leclerc. Writers: Baya Kasmi and Michel Leclerc, partly based on their own story.

Les hommes libres (Free Men, 2011) released in December 2011. Director Ismail Ferroukhi. Fiction based on real facts: the Imam and Rector of the Grand Mosque in Paris saved Jews in 1942.

Selection of videos available on Internet about the Vel d'Hiv' roundup

La Shoah à Paris- Remembering the Holocaust through Memorials. It explains the events, the camps, the fate of the people rounded up, the monuments erected on the sites of the Vel D'Hiv', Drancy transit camp, Chirac's famous speech in 1995, and the Shoah Memorial in Paris, 14 min http://wn.com/V%C3%A9lodrome_d%27Hiver

In the same group of documents, best-selling author Tatiana de Rosnay speaks in Dallas about her book *Sarah's Key*, Video 8 min. http://wn.com/V%C3%A9lodrome_d%27Hiver

Child Survivor Joseph Weismann speaks at FIU in January 2011 about the movie *The Round Up*. The story of the boy character Jo is his story. He explains the circumstances of the event as he experienced them in reality, 26 min: http://wn.com/V%C3%A9lodrome_d%27Hiver.

Francois Hollande, The Crime Committed in France, by France, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/aug/18/france-hollande-crime-vel-d-hiv/> . Newly elected French President's speech on July 22, 2012 at the site of the demolished stadium.

III. Selection of Articles on the Internet

-- "Case Study: The Vélodrome d'Hiver Round Up: July 16 and 17, 1942" by Professor Michel Laffitte. Published 12/28/2008, and last modified 15 March, 2012. In *Online Encyclopedia of Mass Violence*, a joint publication of the Institute of Political Sciences in Paris and CNRS. <http://www.massviolence.org/The-Vel-d-Hiv-round-up>, ISSN1961-9898

-- "Remembering the Vel' D'Hiv'," *The Economist*, about the movie *La Rafle*, 18 March 2010. <http://>

www.economist.com/node/15731410,

- « Transmettre la mémoire de la Shoah », La Croix, the French Catholic newspaper, 13 March 2010. http://www.la-croix.com/Famille/Parents-Enfants/Dossiers/Couple-et-Famille/Les-epreuves-de-la-vie/Transmettre-la-memoire-de-la-Shoah-_NP_-2012-03-13-777803
- « Cecile Wiederman Kaufer Holocaust Survivor Recounts 1942 Vel d'Hiv' Roundup In Paris Stadium », http://www.huffingtonpost.com/2012/07/17/france-vel-d-hiv-70-anniversary_n_1678941.html
- On the exhibit in the 3rd arrondissement (district) in Paris: "La Rafle du Vel d'Hiv. Archives de la police." July 19- September 15, 2012. For the first time, French police opened its archives to the public: <http://www.nytimes.com/2012/07/29/world/europe/france-reflects-on-role-in-rounding-up-jews-for-death-camps.html>
- On the exhibit at the Shoah Memorial in Paris, 01/30/2013- 09/29/2013: "La spoliation des juifs, une politique d'Etat" (The Spoliation of the Jews, a State Policy) The article also mentions unfavorable reactions <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2013/mar/05/france-vichy-antisemitism-jews-disingenuous>

IV. Songs

- *Nuit et brouillard*, Jean Ferrat, 1963, about the Holocaust *in general*. Several videos posted on YouTube.
- Compelling video on the Vel d'Hiv' monument is played to Jean Ferrat's song *Si nous mourons* (If we Die, 1979) <http://www.youtube.com/watch?v=u6vxqKNuAeQ>
- The song "Vel d'Hiv", sung by Yves Montand, 1948, only mentions the thrill of sporting events at the facility, which soon after the roundup recovered its primary use, bicycle competitions. <http://www.youtube.com/watch?v=xW5JpUDbUJU>
- *La rafle*, the movie song <http://www.youtube.com/watch?v=7ic1G35-Ceg>
- Note: The very first song written about the Vel d'Hiv Round up is said to be *Rue des Rosiers*, written by Sylvain Reiner, 1965, for his singer friend, Joel Holmès (both were children survivors), and sung by Pia Colombo. Interview of Sylvain Reiner, a journalist and a writer, in 2001 (he died in 2002) http://www.jechantemagazine.com/SITE_JE_CHANTE/VU-LU-ENTENDU/Entrees/2010/3/8_Interview_de_Silvain_Reiner,_lauteur_de_La_Rue_des_Rosiers___Cette_chanson_sest_faite_comme_un_champignon_sur_ma_peau....html

Dinah Assouline Stillman teaches French at the University of Oklahoma. Her teaching and research interests include French and Francophone literature and cinema. She has published articles in *World Literature Today*, the *MESA Bulletin*, *Bustan*, the *Middle East Book Review*, *AJS Perspectives* and the new *Encyclopedia of Jews in the Islamic World*.

dstillman@ou.edu

La Shoah sur la scène belge francophone

De la copie à l'original

Serge Goriely

Résumé

Comme à beaucoup d'endroits dans le monde, la scène belge francophone n'a pas eu de cesse de s'intéresser à la Shoah. Si, dans un premiers temps, les théâtres ont eu tendance à reprendre des succès étrangers (venant principalement d'Allemagne, de France ou des Etats-Unis), à partir de la fin des années 1970, des voix propres se sont élevées. Celles-ci ont pu se manifester tant à travers l'écriture (celle de Kalisky en particulier) que dans un travail de mise en scène. Depuis 2000, les créations se sont multipliées, parfois sous des formes originales et innovantes, parfois aussi destinées à un public plus jeune.

Abstract

Just as in so many places in the world, the French-speaking Belgian stage has taken a consistent interest in the Holocaust. If our theatres had a tendency at first to pick up on successful attempts from abroad (coming principally from Germany, France, or the U.S.), beginning in the 70s local voices began to be heard. The latter have appeared as often in dramatic writing (that of Kalisky notably) as in theatre directing. Since the year 2000, original works have proliferated, at times in innovative forms, but sometimes also intended for a younger audience.

Keywords

Belgian Theatre, Holocaust, Contemporary Theatre, Jewish, Young Audiences

A Bruxelles ou en Wallonie, le spectateur a pu, et peut toujours, assister à des spectacles qui abordent d'une manière ou de l'autre l'horreur de la Shoah. Et cela depuis plus d'un demi-siècle. Pourquoi ce théâtre? Quelles formes a-t-il connues? Et avec quel impact? Sur base de quels textes? Qui en étaient les maîtres d'œuvre? S'agissait-il de spectacles étrangers en tournée ou de créations propres? Autant de questions qu'il est pertinent de se poser et qui justifient de se pencher sur l'histoire des arts du spectacle de ces dernières décennies en Communauté française.

Avant d'entamer cette plongée dans le passé, il peut être utile de dresser le cadre général du « théâtre de la Shoah »¹, c'est-à-dire du théâtre qui porte sur des pièces (ou éventuellement des spectacles) qui soit, mettent directement en scène la Shoah, soit, portent sur ses effets sur les survivants, sur les

1. Même si elle est souvent utilisée, l'expression « théâtre de la Shoah » ne s'est pas encore imposée, mais on peut la mettre en parallèle avec la formule admise de la « littérature de la Shoah ». Dans le même ordre d'idées, bien que cela puisse sembler anachronique, il est ici question d'un théâtre de la Shoah antérieur à l'introduction du terme « Shoah ».

bourreaux ou sur toute autre personne qui s'est trouvée liée à l'événement. Cela permettra de situer la scène belge dans le concert mondial de la création et de mieux comprendre ses spécificités.

Le théâtre de la Shoah

Un premier point à considérer est que le théâtre de la Shoah n'est pas né en 1945, à la libération des camps. Des spectacles ou des pièces relevant du théâtre de la Shoah remontent jusqu'aux années 1930 : aux États-Unis, par exemple, des *pageants* (soit une forme de théâtre-action à grande échelle) étaient alors montés par Cecil B. DeMille pour dénoncer la persécution des Juifs en Allemagne et récolter des fonds de soutien. Avant la guerre, on trouve aussi en Europe des pièces sur le même sujet, qu'elles viennent de Bertolt Brecht – *Die Jüdische Frau* (*La femme juive*, Allemagne, 1935) –, de George Bernard Shaw – *Geneva* (Genève, Royaume-Uni, 1938) –, ou un peu plus tard de Nelly Sachs – *Eli* (Allemagne/Suède, 1943). Enfin, le théâtre de la Shoah comprend aussi des pièces qui ont pu être écrites (et parfois même jouées) dans les camps. Ainsi, en 1944, à Ravensbrück, la Française Germaine Tillion et d'autres détenues ont composé clandestinement *Verfügbar aux enfers* (littéralement « Disponible aux Enfers»), une opérette satirique inspirée d'*Orphée aux enfers* (1858) d'Offenbach.

Une autre idée à garder à l'esprit est que le théâtre de la Shoah dépasse largement les frontières nationales et communautaires. Au moins une vingtaine de pays sont concernés dans le monde. À côté des foyers nationaux attendus que sont l'Allemagne, Israël, les États-Unis, la Pologne ou la France, témoignent aussi de leur apport à la création des pays comme l'Irlande, la Nouvelle-Zélande ou l'Uruguay². Et bien sûr aussi la Belgique. Cela implique de reconnaître un souci partagé (celui de réagir à l'événement) mais aussi une variété d'approches qui seront fonction de l'endroit et du moment : à titre d'exemple, dans les années 1960, alors que les auteurs germanophones se sont concentrés sur la question de la responsabilité, l'attention des dramaturges israéliens portait plus sur le sort des survivants ou sur des figures héroïques (comme Hanna Senesh).

En outre, il est utile de se rappeler que pour un domaine aussi sensible que la Shoah, le théâtre a dû trouver sa place par rapport aux autres arts, à commencer par la littérature et le cinéma. Qui n'a pas vu *Schindler's List* (*La liste Schindler*, Spielberg, 1993), *La vita è bella* (*La vie est belle*, Benigni, 1997) à *Shoah* (Lanzmann 1985)? Qui n'a jamais entendu parler du *Journal d'Anne Frank* (qui reste un des livres les plus lus au monde), de *Sophie's Choice* (*Le choix de Sophie*, Styron, 1979) et aujourd'hui des *Bienveillantes* (Littell, 2006)? La diffusion d'une série télévisée peut parfois se révéler déterminante pour le travail de mémoire, comme l'a montré dans les années 1970 *Holocaust* (*Holocauste*, Chomsky, 1978). Wulf Kansteiner souligne combien son succès a poussé les historiens allemands à remettre leur rôle en question :

For the first time a media event called into question the historians' self-image and professional pride and the impact was particularly severe because it occurred on the sensitive terrain of *Vergangenheitsbewältigung* (overcoming/mastering the past). [...] the surprising reception of

2. Pour ces derniers pays, l'émergence de pièces traitant de la Shoah peut avoir des raisons diverses. Quand elle n'est pas favorisée par l'existence d'une communauté juive soucieuse de faire mémoire (comme en Uruguay ou en Nouvelle-Zélande), elle peut aussi être liée à, par exemple, une grande sensibilité à des destins chrétiens exemplaires (comme celui de Kolbe dans la pièce éponyme de 1982 du prêtre irlandais Desmond Forristal).

Holocaust by German audiences forced German historians to acknowledge that their tacit educational ambitions [...] had never been realized in the reception of their own work. The intellectual interests and moral impetus which had informed scholarly reflections about the history of the «Final Solution» had not transcended a relatively small community of intellectuals. In addition, and more important, *Holocaust* had uncovered collective interests in historical identification which were beyond the reach of scholarship, especially the scholarship of contemporary history created in the 1970s. (1-2)

Pour autant, il ne faut pas sous-estimer la puissance de frappe du théâtre, comme l'a montré la réception d'une pièce comme *Der Stellvertreter (Le vicaire)*, 1963) de Rolf Hochhuth³ qui visait à dénoncer les silences et hésitations du Vatican pendant la guerre. À sa création, la pièce a déchaîné les passions dans plusieurs pays. En France, des spectateurs se sont battus au poing avec les acteurs et De Gaulle a dû intervenir pour que le spectacle ne soit pas retiré de l'affiche. De fait, l'histoire révèle que le théâtre de la Shoah est capable de susciter le même type de débats sur la place publique ou entre intellectuels que ceux posés par la littérature ou le cinéma, que ce soit au sujet d'un thème en particulier – comme la responsabilité collective ou la collaboration passive des Alliés – ou à propos de la question en soi de la représentation, ou encore de ses effets sur l'expression artistique. Sur ce dernier point, Catherine Naugrette a d'ailleurs un avis radical : « Le théâtre et l'esthétique du théâtre, écrit-elle, non seulement se situent après Auschwitz, dans l'après-Auschwitz, mais se déterminent selon Auschwitz, se construisent et se théorisent en fonction d'Auschwitz. » (16)

De plus, on peut constater que le théâtre de la Shoah occupe une place non négligeable dans l'histoire récente des arts de la scène. Des auteurs prestigieux s'y sont mesurés (Sartre, Brecht, Miller, Shaw), alors que d'autres s'y sont révélés (Hochhuth, Grumberg, Tabori, Kalisky), et que des metteurs en scène majeurs ont participé à son développement : Brook, Piscator, Grotowski, Vitez, Peymann, Régy. C'est ainsi qu'un nombre impressionnant de pièces et de spectacles ont vu le jour depuis 1933. En 1997, et sans prétendre à l'exhaustivité, Alvin Goldfarb (298-234) en recensait quelque deux cent cinquante, ce qui déjà alors faisait de la Shoah l'événement de l'histoire contemporaine, et vraisemblablement de l'histoire tout court, le plus traité de tout le théâtre occidental.

Il reste que théâtre de la Shoah tel qu'il se présente en Belgique n'a encore jamais été étudié dans sa globalité. Si, pour un début, l'on se concentre sur son expression en Communauté française – et en tenant compte seulement du théâtre dit officiel (en écartant donc ce qui relève du théâtre amateur ou des manifestations dans des cercles communautaires) – trois périodes semblent se dégager: une première couvrant en gros les années 1960 et 1970, une seconde la vingtaine d'années qui suit, et une dernière comprenant celles du jeune XXI^e siècle.

Témoignage et mise en accusation (1960-1980)

Si l'on remonte dans l'histoire, force est de constater que la Belgique, qu'elle soit francophone, flamande

3. Né en 1931 en Hesse (Allemagne), Rolf Hochhuth s'est rendu célèbre avec *Le vicaire*. Il s'est par la suite illustré par des pièces et des romans engagés, portant le plus souvent sur l'histoire contemporaine de l'Europe: *Soldaten (Soldats)*, 1969), *Eine Liebe aus Deutschland (Un amour en Allemagne)* (1978), *Juristen (Juristes)*, 1980), *Alan Turing* (1987), *McKinsey kommt (La venue de Mc Kinsey)*, 2004).

ou germanophone, connaît dans un premier temps peu de créations sur le thème de la Shoah et que de toutes celles qui lui sont données à voir, aucune ne lui est propre. La scène belge emboîte alors le pas à ce qui se fait d'important aux États-Unis, en Allemagne, en France ou même en Suisse, les spectacles étant tous basés sur des pièces étrangères qui ont à ce moment-là une grande répercussion internationale. C'est d'ailleurs la tentation générale pour le théâtre de cette époque, francophone surtout, de se nourrir, souvent avec un retard appréciable, des succès des scènes étrangères et sans offrir aucune contrepartie.

C'est ainsi que le 5 octobre 1960 se tient au Théâtre du Parc à Bruxelles la première de l'adaptation de *Het achterhuis* (*Journal d'Anne Frank*, Anne Frank, 1947), par la metteuse en scène française Marguerite Jamois, qui avait déjà monté la pièce à Paris au Théâtre Montparnasse trois ans plus tôt.

L'adaptation du texte d'Anne Frank tient une place particulière dans le théâtre de la Shoah. Il s'agit d'une pièce américaine, *The Diary of Anne Frank*, datant de 1955, écrite par un couple d'auteurs et scénaristes réputés, Frances Goodrich et Albert Hackett. En 1960, elle a déjà connu un grand succès : elle a gagné le Prix Pulitzer (catégorie drame), a été adaptée au cinéma (par George Stevens) et a été vue aux États-Unis, à Amsterdam, à Paris et à Vienne. Elle a même déjà été créée à Bruxelles, mais en flamand : le 2 décembre 1958, au KVS dans une mise en scène de Edward Deleu.⁴

La représentation donnée au Parc est une réussite, notamment grâce à Evelyne Ker, l'actrice principale, qui a été elle-même enfant cachée en France et a donc des raisons de s'identifier au personnage d'Anne Frank. René Kalisky, alors journaliste free-lance pour le *Bulletin de la Centrale d'œuvres sociales juives*, parle du spectacle avec beaucoup d'émotion, soulignant combien il :

fond littéralement sur le spectateur, le submerge, corps et âme. À mesure que se déroule la tragédie [...] l'on se sent envahi par un sentiment de révolte, l'on voudrait pouvoir crier à l'injustice, crier au fou ! tant l'absurde apparaît évident. (23)

Le succès de la pièce devant un public belge ne cessera de se répéter. Pour le seul théâtre francophone officiel, elle sera montée à huit reprises (la dernière remontant à 2009), ce qui fait du *Journal d'Anne Frank* la pièce la plus jouée du théâtre « belge » de la Shoah. Cette réussite peut être mise en parallèle avec celle de *L'atelier* (1979) de Jean-Claude Grumberg qu'on retrouve à l'autre extrémité de cette première période, en 1980. Dans les deux cas, la dramaturgie est axée sur le témoignage d'une famille juive (comme les autres), cruellement touchée par l'Histoire, si bien que les personnages deviennent, malgré eux, des porte-parole du peuple juif. Jusqu'à aujourd'hui, *L'atelier* a été montée à cinq reprises (dont deux dans le cadre de tournées) sur les scènes francophones officielles⁵.

Même si elle se fonde aussi sur des témoignages représentatifs, une pièce fort différente s'impose à la même période sur la scène belge, comme partout en Europe : *Die Ermittlung* (*L'instruction*, 1965)

4. Dès lors, on peut considérer que la première manifestation de théâtre de la Shoah sur une scène belge officielle remonte à 1958. À noter que des spectacles ont dû auparavant être donnés dans un cadre amateur ou communautaire. Il semble que des cercles juifs ont accueilli l'acteur Sami Feder, célèbre pour son *Kazet-teater* en 1947.

5. Le passage en théâtre amateur des deux pièces a été également heureux, chacune d'elle se voyant récompensée dans ce cadre du Prix de la SACD : en 1964 pour *Le journal d'Anne Frank* et en 1984 pour *L'atelier*.

de Peter Weiss. Pièce-phare du théâtre de la Shoah, elle est fondée sur une nouvelle esthétique, celle du « théâtre documentaire », dont Weiss, influencé par Piscator, a développé la théorie. Il a ainsi choisi de n'utiliser « pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et “montés” en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge » (Pavis 373). En l'occurrence, il a repris les actes des procès dits « d'Auschwitz » qui se sont tenus à Francfort de 1963 à 1965 et qui ont mis les bourreaux nazis face à leurs victimes. Par ses choix dramaturgiques, il permet de mettre en lumière les forces obscures qui, au niveau d'un état, ont pu engendrer Auschwitz en soulevant la question de la responsabilité collective: comment a-t-on pu en arriver là ? Qui accuser de quoi ?

En 1965, le passage à la scène de *L'instruction* est un événement en soi : la pièce est en effet créée simultanément dans quatorze villes allemandes, ainsi que dans quelques villes européennes (Londres, Paris, Amsterdam). Il faudra attendre 1967 pour assister à sa création en Belgique (par Pierre Laroche au Rideau de Bruxelles)⁶.

Mais auparavant, le public belge avait déjà été touché par un autre texte très engagé, *Le vicaire*, dont il a été question plus haut. La charge de la pièce contre l'Église est fortement ressentie, surtout en Flandre (création en néerlandais à Gand en 1965 et au Théâtre des Galeries en français, l'année suivante⁷). Comme le souligne Lieve Gevers, si la plupart des critiques ont contesté la thèse d'Hochhuth de la culpabilité morale du Vatican, ils ont reconnu son mérite de pousser l'Église à se lancer dans un examen de conscience sur sa responsabilité et celles des chrétiens dans la persécution des juifs (145-147).

Enfin, deux autres pièces sont à signaler, qui ont triomphé sur les scènes européennes avant d'être importées en Belgique: *Les séquestrés d'Altona* (1959) de Sartre (monté au Théâtre des Galeries en 1961) et *Andorra* (1961) du Suisse Max Frisch (créé au Théâtre National, 1963). Comme pour les œuvres de Weiss et d'Hochhuth, elles posent la question de la responsabilité collective, mais elles adoptent une forme différente, celle du théâtre à thèse, qui avec le temps et malgré leur brillance indéniable risque de les réduire à des démonstrations philosophiques sur scène.

Le journal d'Anne Frank, L'instruction, Le vicaire, L'atelier, Les séquestrés d'Altona, Andorra. Six pièces : c'est à peu près tout ce qu'il aura été donné à voir aux spectateurs belges francophones de 1960 jusqu'à la fin des années 1970⁸ ! Si on se tourne du côté de la Flandre, le nombre en est encore plus réduit. Ici ou là, nous avons à faire à des pièces venant de l'étranger, parfois créées avec des acteurs et des metteurs en scène venus spécialement de France ou souvent en tournée. Le défi esthétique y est rare, mais l'engagement sincère. C'est en somme de l'ouvrage honnête, qui ne prétend pas se démarquer de ce qui se passe ou s'est déjà passé au-delà des frontières. À ce stade, aucun auteur belge ne s'est encore fait entendre et aucun texte n'a fait vivre un personnage belge, juif ou non, sur scène.

6. Depuis lors, la pièce a été mise en scène en Communauté française à trois reprises (1989, 2001 et 2005).

7. À noter que *Le vicaire* a été adapté au cinéma en 2002 par Costa-Gavras (*Amen*, sur un scénario de Grumberg) et qu'en 2011, Jean-Claude Idée l'a mis en scène au Théâtre des Galeries.

8. Signalons deux manifestations discrètes : en 1967, *Chroniques d'une planète provisoire* (Gatti, 1962) a été mise en scène à l'ULB par Henry Ingberg; le Théâtre 140 a accueilli *An die Musik* du Pip Simmons Theatre Group en 1974.

Une voix belge parmi d'autres (1980-2000)

L'évolution attendue finira par avoir lieu. Tardivement sans doute, car les choses étaient déjà en place pour accueillir des formes de théâtre de la Shoah plus spécifiquement belges. À la fin des années 1960 s'est amorcée une refonte lente, souvent désordonnée, mais vaste et profonde du monde théâtral belge, avec l'accession au pouvoir d'une nouvelle génération d'hommes de théâtre. Il s'agit principalement des metteurs en scène, ceux qui ont composé ce qu'on a surnommé le « Jeune théâtre ». Les motivations de chacun, comme leurs talents, pouvaient varier, mais il était certain qu'ils avaient l'ambition de faire vivre un nouveau théâtre. Grâce à des moyens financiers augmentés et une volonté politique, les lieux théâtraux, comme les compagnies, se sont multipliés. À Bruxelles, on a fini par sortir du quatuor « Théâtre National, Rideau, Galeries, Parc ». De ce fait, des possibilités réelles sont nées pour les gens de théâtre de se démarquer idéologiquement et de prendre des risques esthétiques.

Dans un premier temps, la Shoah semble n'intéresser que modérément le Jeune Théâtre. On n'assistera à aucun spectacle « alternatif » sur ce thème, à l'exemple de ce qui se faisait en Angleterre avec *An die Musik* du Pip Simmons Theatre Group (d'ailleurs invité au Théâtre 140 en 1974), ou en Allemagne avec les textes de Martin Sperr. En 1980, par contre, est créé pour la première fois en Belgique (au Théâtre de Poche) un spectacle à caractère militant: *Bent* (1979), la pièce que l'Américain Martin Sherman a consacrée au sort des homosexuels dans les camps.

Mais le grand changement arrive deux ans plus tard, en 1982, avec la création mondiale de deux pièces de René Kalisky, *Jim le téméraire* (1971) et *Aïda vaincue* (1979). Pour la première fois, la pièce d'un auteur belge parlant de la Shoah est montée en Belgique. L'année suivante, *Falsch* est créé à Paris par Vitez (1983), mis en scène à Bonn (1985), adapté à l'écran par les frères Dardenne (1986) avant d'être monté à Liège (1987). Les années 1990 verront aussi *Jim*, monté à Bonn (1991), Bruxelles (1993) et New York (1996), alors qu'*Europa* sera créé au Luxembourg (1995) et à Skopje (1999) et *Aïda vaincue* monté à Paris (1990), puis en Espagne (2003), avant d'être mis en scène à nouveau à Bruxelles en 2004⁹.

René Kalisky fait partie de ces auteurs juifs qui ont directement souffert de la Shoah (même s'ils n'ont pas été déportés) et qui, par la suite, font rejaillir cette expérience dans leurs œuvres. Né en 1935 à Bruxelles, il a été enfant caché pendant l'Occupation, alors que son père a été torturé par la Gestapo avant de mourir à Auschwitz. En 1969, déçu du monde théâtral belge, il émigre à Paris où il est découvert par Antoine Vitez¹⁰. Entre 1971 et 1981, il écrit une dizaine de drames portant presque tous sur l'Histoire. En 1981, il meurt à l'âge de 44 ans, sans avoir vu les mises en scène de ses quatre pièces : *Jim le téméraire* (1971), *Europa* (1976), *Aïda vaincue* (1979) et *Falsch* (1981, inachevé).

Ce qui frappe au premier abord dans le théâtre de Kalisky, c'est la puissance persistante de la Shoah, même longtemps après la tragédie. Dans *Jim*, cela s'exprime le plus radicalement : on y voit le

9. Pour le détail de ces créations, on peut se reporter à mon propre ouvrage sur Kalisky (Goriely 2008, 351-360) ou à mon étude plus récente sur *Aïda vaincue* (Goriely 2011).

10. De Kalisky, Antoine Vitez (1930-1960) a mis successivement en scène *Le pique-nique de Claretta* (Théâtre des Quartiers d'Ivry/Théâtre de Poche 1974), *Dave au bord de mer* (Théâtre de l'Odéon, 1978) et *Falsch* (Théâtre de Chaillot, 1983).

personnage éponyme, un survivant de la Shoah, resté à ce point traumatisé « qu'il n'arrive même pas à concevoir que la menace de la persécution ait pu cesser. Un quart de siècle après la guerre d'Hitler, il continue d'en payer le prix » (15). Il vit ainsi comme en contact régulier avec Hitler et sa clique, laquelle va des inspireurs occultes de l'idéologie nazie aux sinistres exécutants (Heydrich, Himmler), en passant par des égéries fameuses (Eva Braun, Geli Raubal). Idée similaire, mais exprimée de manière moins radicale, dans *Aïda vaincue*. La pièce montre les effets ravageurs de la Shoah sur la famille des victimes (Goriely 2010). Aïda, l'héroïne, a loué un appartement sur la côte et y a convié sa mère, sa sœur et ses deux frères. Son but est de renouer avec les siens après avoir quitté son mari. Mais les conflits enfouis ressurgissent, exacerbés par l'absence du père mort à Auschwitz, toujours présent en pensée. Chacun convoque à l'envi le passé, exprime son désarroi, crie sa vérité. La rencontre n'aboutit à rien et Aïda en ressort perdante, littéralement « vaincue ».

On retrouve aussi cette hantise du passé dans *Falsch*, la pièce testamentaire de Kalisky. On y suit Joe, dernier descendant des Falsch¹¹ dans sa rencontre en rêve avec les membres décédés de sa famille. Certains sont morts à Auschwitz, d'autres ont péri dans leur exil, toujours malheureux et sans laisser de descendance. Sur ce plan, Joe, bien que vivant, ne se différencie guère d'eux :

Je transporte le chaos./ Je ne suis ici que pour moi./ L'enfant devenu homme n'a aimé que lui-même./ Il a chié sur les décombres de ses souvenirs./ Par incontinence,/ Par inappétence,/ Par incroyance,/ Par indécence/ Par inclination/ Par ingratitude. (143-144)

Enfin, dans *Europa*, tiré du roman homonyme de Romain Gary¹², il est aussi question d'un échec, mais de celui d'un non-Juif. Danthès, devenu ambassadeur de France à Rome, s'est montré totalement dépassé alors qu'il était emprisonné à Dachau. Il n'a pas su résister à ses geôliers et s'est avili en participant, avec eux, à des jeux sadiques contre les Juifs. Depuis, il est assailli de remords.

Pourtant, et c'est la force et l'originalité du théâtre de Kalisky, ce destin de victime est remis en question, parfois de manière très provocante, et la possibilité d'un salut n'est pas totalement écartée. Ainsi, dans *Europa*, Kalisky fustige l'humanisme professé par Danthès, « homme d'une immense culture ». Voici comment il se fait traiter par son psychanalyste :

Vous avez réinventé vos tortionnaires de Dachau [...] Souffrir les pires sévices de demi-dieux ce n'est déjà plus souffrir. Car c'est l'idée que vous ayez pu perdre toute dignité en certaines circonstances, qui vous est intolérable. Oh, ne vous frappez pas... Pourquoi croyez-vous que des millions de Juifs s'engouffraient dans les chambres à gaz, comme des voyageurs dans une rame de métro aux heures de pointe ? On ne recule pas impunément les frontières de la dignité, car à la longue on risque bientôt de ne conserver que l'illusion de la dignité. Et l'illusion a toujours un

11. Le choix du mot « Falsch » (« faux » en allemand) pour désigner la famille juive berlinoise (qu'il met en correspondance avec la famille biblique de Jacob) est l'occasion pour Kalisky de souligner la dimension de mensonge imprégnant l'événement de la Shoah. Voir à ce propos, le texte introductif à la première édition de la pièce, « Falsch = faux », signé par Mechthild Bake, l'épouse de René Kalisky.

12. Kalisky estimait beaucoup Romain Gary. Il s'est enthousiasmé pour *Europa* dès la parution du roman chez Gallimard. L'achevé d'imprimer est de juillet 1972 et Kalisky a commencé en septembre, après en avoir demandé l'autorisation à Gary lui-même (une correspondance est disponible à la consultation aux Archives et Musées de la littérature, Bruxelles).

goût de cendre, n'est-ce pas ? (64)

Si Kalisky fait le procès des réponses des thuriféraires de la culture humaniste, il n'est pas plus tendre à l'égard des Juifs. À travers les critiques d'Aïda sur sa famille, Kalisky s'en prend aux Juifs qui tendent à se complaire dans leur malheur et à justifier leur comportement par la Shoah :

Quinze années à croupir dans une mansarde. Quinze années pour mériter à tout jamais l'aide aux juifs victimes de la guerre. Quinze années dans un stalag dont Jack était le roi et Ma la reine douairière.[...] Jack et Ma vivaient toutes peurs confondues, et celle de l'assistante sociale, l'inspectrice de notre misère, n'était pas moins intense que celle que leur avait causée les Nazis. La peur était tout à la fois leur favorite, leur confident, leur unique vassale. La peur était leur livre de prière et la source de leur révélation. (32)

Avec *Jim*, Kalisky lance un pavé dans la mare : pour dénoncer le pouvoir de séduction du nazisme, il représente un juif, Jim, reniant ses origines et fasciné par Hitler, et inversement il fait apparaître le dirigeant du Troisième Reich sous un jour pathétique, voire tragique, dans ses prétentions et ses inquiétudes d'homme en lutte avec l'Histoire. Cette rencontre très particulière fait tenir à Jim des propos pour le moins « téméraires » : « Je ne vibre vraiment que sous le Reich et ses SS [...] Quand d'autres perdent leur humanité, moi je regagne la mienne... Je me sens si bien dans les situations extrêmes » (117-118).

Kalisky est probablement encore plus audacieux dans *Falsch*. Il a l'idée de donner à Joe, le protagoniste, le pouvoir d'associer par un jeu de représentation un épisode biblique avec la vie malheureuse qu'il a vécue jusqu'alors à cause de la Shoah, afin de lui redonner l'espoir. Joe se projette ainsi dans le Joseph biblique au moment où il retrouve son père, et en écho sa famille entière prend les traits la famille de Jacob. On peut y lire presque mot pour mot le texte de la *Genèse* :

JOE : Mon père !

Il aide Jacob à se relever; ils s'étreignent longuement.

JACOB : C'est assez, Joseph, mon fils m'a reconnu, et il m'aime encore. Je puis te dévisager puisque tu m'as reconnu et que tu m'aimes encore !

JOE : Qui suis-je pour que tu en aies douté ?

JACOB : Maintenant je n'ai pas de regrets d'avoir attendu si longtemps de te revoir. (214)

Il ne s'agit pas ici d'une actualisation de Joseph, ni d'une comparaison. Joe est un personnage à part entière qui investit la figure de Joseph au moment où il retrouve ses frères et son père Jacob. Cela lui permet de donner un sens à ce qu'il a vécu, de l'inscrire dans une histoire nécessaire, de reconnaître – suivant un mode sans doute plus chrétien que juif – la puissance et l'éternité du principe d'amour et par là, de sublimer l'événement :

JOE : La fête culmine puisque l'amour est dans la mort, puisque la mort est à son zénith, puisque j'ai reconnu ceux qui m'ont reconnu, puisque j'ai découvert la prière dans l'amour... (Kalisky

L'aspiration à un discours critique sur la Shoah et cette écriture parfois grotesque se retrouvent aussi ailleurs, chez d'autres dramaturges dont les textes ont gagné l'intérêt de metteurs en scène belges des deux côtés de la frontière linguistique. Ainsi, Henri Ronse sera séduit par George Tabori et montera en 1993 *Mein Kampf* (1987), pièce qui, proche de l'idée de *Jim*, raconte sous un ton farcesque la rencontre d'un Juif avec Hitler dans un asile de nuit de Vienne¹³. Par la suite, en 1996, Van Kessel proposera au Théâtre National *Weisman und Rotgesicht* (*Weisman et Copperface*, 1990) et surtout *Mutters Courage* (*Le courage de ma mère*, 1979) où l'auteur décrit le sort miraculeux de sa propre mère envoyée à Auschwitz.

Non moins corrosif est le théâtre de Thomas Bernhard, qui sera introduit en Belgique dès la fin des années 1970 (encore par Ronse). En 1996, au Résidence Palace, Elvira Bison assurera la mise en scène de *Heldenplatz* (*Place des héros*, 1988), pièce avec laquelle le dramaturge fustige l'hypocrisie autrichienne dans son rapport avec les juifs, la Place des héros, au centre de Vienne, ayant été le lieu d'un discours de Hitler qui fut acclamé par une énorme foule. À la même époque (Théâtre Jean Vilar, 1997), André Delcampe montera *Vor dem Ruhestand* (*Avant la retraite*, 1979), pièce satirique, inspirée de l'affaire Filbinger, où un juge de province revit avec ses sœurs son passé d'officier SS.

Nouvelles tendances (2000-2013)

Depuis l'an 2000, la scène belge, toutes communautés confondues, se montre tout autant concernée par la thématique de la Shoah. Peut-être même plus: les créations se multiplient, de types très variés, parfois suivant le sillage de ce qui a été fait, d'autres fois au contraire en proposant des formes inédites ou en cherchant à impliquer un nouveau public.

Le combat d'arrière-garde des enfants cachés

Premier signe : la prise de parole des anciens enfants cachés s'est affirmée. Sur les 25 000 juifs cachés par la population belge, 4 000 étaient des enfants (Coquio et Kalisky 848). Devenus adultes, certains d'entre eux ont choisi le théâtre pour témoigner de leur expérience. C'était déjà le cas de Kalisky dans les années 1970 : ses personnages de Jim, Jack ou d'Aïda étaient directement inspirés de son frère ou de sa sœur (qui comme lui étaient cachés pendant la guerre). Depuis les années 1990, d'autres voix ont suivi. Celle d'Adolphe Nysenholc¹⁴ est sans doute la plus présente. Il a signé plusieurs pièces où il fait part de son ressenti contre sa mère pour l'avoir abandonné, même si c'était pour le sauver. Ainsi, dans *Mère de guerre* (2000), il met en scène un double de lui-même confronté simultanément à sa mère adoptive et au fantôme de sa mère morte en déportation. Depuis 2003, le texte est régulièrement monté (parfois par Nysenholc lui-même) dans des centres culturels ou communautaires juifs. Publiée, traduite

13. La pièce connaîtra un certain succès en Belgique : elle fera l'objet d'une mise en scène par Agathe Alexis (en tournée au Théâtre Jean Vilar, 2003) et par David Strosberg (Varia, 2009).

14. On pourrait aussi citer Henry Frydman, qui propose depuis 2011 dans les cercles communautaires la représentation *Le roman d'un Shlemiel*.

en anglais et en italien, elle a aussi été lue ou représentée dans de nombreux pays¹⁵.

Recherche d'un dialogue intergénérationnel

Si ces textes ne sont pas sans qualités, on peut se demander dans quelle mesure ils ne constituent pas aujourd'hui un combat d'arrière-garde, car le temps ne semble plus être au témoignage vivant. Depuis une dizaine d'années, une nouvelle génération est au pouvoir dans le théâtre. Elle succède à celle qui a connu la guerre (celle de Weiss, Hochhuth, Kalisky, Grumberg, Bernhard, Nysenholc) et à celle de l'après-guerre (le Jeune Théâtre). Née dans les années 1960, elle cherche à composer son propre discours sur la Shoah, lequel implique la question du rapport avec ceux qui l'ont vécue.

À ce titre, Serge Kribus est assez représentatif. Dramaturge juif, né en 1962, il s'inscrit dans la voie ouverte par Grumberg (lequel l'a d'ailleurs personnellement encouragé), à savoir celle de traiter de situations dramatiques, voire tragiques, sous une forme en apparence légère qui laisse une large place à l'humour.

Sa pièce la plus connue est *Le grand retour de Boris S.* (aussi appelée *Le grand retour de Boris Spielman*). Écrite en 1993, elle a été créée au Théâtre de Poche en 1995, puis à Paris en 2001. Couronnée de nombreux prix, elle est restée avec le temps assez populaire et est régulièrement montée¹⁶. On y suit la rencontre inattendue d'un jeune homme avec son père. Henri (souvent joué par Kribus lui-même) est dans une mauvaise passe. Il est au chômage et sa femme vient de le quitter. Débarque alors son père, vieux comédien. Ils mangent et parlent longuement, d'eux, des choses de la vie, du judaïsme et aussi de la Shoah (à laquelle son père a survécu). Henri lui reproche d'être resté trop silencieux à ce sujet. À quoi, son père a ces mots :

J'ai jamais parlé. Bien sûr, j'ai jamais parlé [...] Que voulais-tu que je te dise ? Tu voulais que je te dise quand tu étais petit : « Écoute, mon petit Henri. Papa, il a beaucoup souffert de la guerre. Tu sais, les tontons que t'as jamais vus, ben les tontons, y sont partis, et ton pépé aussi. Tout le monde est parti, abracadabra, houps en fumée, tralali, tralala... Alors ton Papa, d'abord il a rien compris, mais c'est normal, c'est pas grave. Maintenant, il a tout compris, toi aussi, et on va continuer à vivre normalement. » Tu voulais que je te dise ça ? Que je sois Superman, je suis pas superman. Tu crois que j'ai pas rêvé un autre monde ? (31-32)

Il n'en dira guère plus et Henri devra accepter son repli. Dès lors, l'enjeu de la rencontre peut se lire comme le souci de raffermir les liens de confiance et d'amour entre le père et le fils, tout en reconnaissant une absence de réelle transmission sur la Shoah elle-même : la vie continue, et même si elle peut être cruelle et imparfaite, elle peut se montrer riche, sincère et... amusante.

La Shoah et le théâtre postdramatique

Le théâtre de la Shoah d'aujourd'hui doit aussi compter avec une esthétique en changement. Ainsi, il s'avère que les pièces écrites ne sont plus aussi indispensables à la création qu'avant. De plus en plus

15. Plus de renseignements sur <http://www.adolphe-nysenholc.be/>.

16. À titre d'exemple, en 2010, la pièce était montée à Louvain-la-Neuve, Toulouse, Neuchâtel et au Fouesnant.

souvent, des metteurs en scène s'éloignent de la tradition et portent directement leur intérêt sur des textes qui n'étaient initialement pas prévus pour la scène, comme un roman ou des fragments de romans¹⁷, souvent avec un travail substantiel sur la scénographie. Les spécialistes parlent alors de « théâtre postdramatique » (Lehmann). Témoin¹⁸ de cette démarche Krzysztof Warlikowski, en particulier son spectacle (*A*)*pollonia* qui a été présenté au Théâtre de la Place à Liège en 2009. Afin de rappeler le destin de martyre d'Apollonia Machczynska – une jeune mère de famille polonaise qui a été exécutée pour avoir caché vingt-cinq enfants juifs pendant la guerre –, le metteur en scène polonais choisit de faire dialoguer histoire contemporaine et mythologie grecque, et pour ce faire, il colle à des extraits de tragédies d'Eschyle et d'Euripide des morceaux de textes de Littell (*Les Bienveillantes*), Coetzee (*Le discours d'Élisabeth Costello*), Tagore (*Amal et la lettre du roi*) et Hanna Krall (*Apollonia*).

Des créateurs belges francophones¹⁹, eux aussi, ont participé de cette tendance. C'est ainsi qu'en 2001, Isabelle Pousseur a créé au Théâtre de l'Océan Nord *Et la fumée montera au ciel* sur la base de *Kaddis a meg nem született gyermekért* (*Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, 1990) de Kertész et de *Medeamaterial* (*Médée-Matérial*, 1991) de Heiner Müller. Son projet était alors de mettre en écho, à travers deux soliloques, les voix de deux personnages meurtris par l'histoire : lui (porte-parole de Kertész) qui refuse d'être père et elle (Médée) qui décide de tuer ses enfants.

Moins ambitieuse, mais très efficace, a été l'adaptation par Martine Willequet d'*Address Unknown* (*Inconnu à cette adresse*, 1938), une nouvelle épistolaire de l'Américaine Kathrine Kressmann Taylor qui raconte la relation entre deux amis, l'un Allemand, l'autre Juif, alors que le nazisme se – propage en Allemagne et que la persécution des Juifs commence. Entre 2000 et 2003, le spectacle a sillonné les routes de Belgique et de France où il accumulé les succès.

À signaler aussi, en 2010, au Théâtre Jean Vilar, le travail de Patricia Houyoux à partir du *Non de Klara* (2002), roman de Soazig Aaron. Il y est question d'une rescapée refusant de revoir sa fille de trois ans, sauvée par des proches.

Les récits de témoins peuvent aussi être montés, a fortiori l'un des plus célèbres : *Se questo è un uomo* (*Si c'est un homme*, 1958) de Primo Levi a fini par être porté à la scène²⁰ (Théâtre du Poche, 2006). Le subterfuge d'un écran-vidéo permet de créer un dialogue avec un seul acteur en scène.

Dans ce contexte, il peut arriver qu'un roman belge serve de base au spectacle. Cela a été le cas en 2002 avec l'adaptation par Claire Gatineau de *La question humaine* (2000) de François Emmanuel,

17. À noter qu'en ce qui concerne le théâtre de la Shoah, ce mouvement avait déjà été amorcé avec les créations de Kantor, comme *Umarla klasa* (*La classe morte*, 1975) ou du Pip Simmons Theatre Group (voir plus haut).

18. Parmi les autres créations « postdramatiques » notables qui ont traité de la Shoah, on peut citer *Kamp* de la compagnie néerlandaise Hotel Modern (faisant vivre Auschwitz sous forme d'une maquette miniature), spectacle qui a été montré en 2008 au Kaaithheater à Bruxelles, et *Jan Karski* de Nauzyciel (tiré du livre controversé de Haelen) – pas encore montré en Belgique.

19. Le théâtre flamand a eu un rôle moteur pour le développement du courant postdramatique. Déjà en 1995, un de ses plus célèbres représentants, Guy Cassiers, a abordé la Shoah avec *De Pijl van de tijd*. À l'adaptation personnelle du roman de Martin Amis *Time's Arrow* (*La flèche du temps*, 1991), Cassiers a ajouté deux monologues théâtraux : *Rockaby* (Beckett) et *Hilferufe* (Handke). On peut aussi citer le récent *Wald* de Rudi Meulemans, présenté au Kaaithheater en 2008, où il s'agissait d'évoquer l'idée d'un camp d'extermination à travers des textes entre autres de Didi-Huberman, Duras, Eckermann et Heine.

20. Insistons bien qu'il s'agissait de la mise en scène du texte original, pas de son adaptation théâtrale (d'ailleurs écrite par Primo Levi).

texte qui vise à dénoncer la face cachée des pratiques organisationnelles des grosses entreprises en les comparant avec les procédés mis en place lors de la Shoah.

Mise en écho de la Shoah

Ce dernier exemple nous permet de reconnaître une autre tendance récente du théâtre de la Shoah, celle qui consiste à établir des correspondances entre la Shoah et une réalité actuelle, souvent celle d'une horreur génocidaire. En 1995, ce choix apparaît dans la démarche de Pascale Crochet et Fabienne Verstraeten avec *Une connaissance inutile*: pour évoquer la barbarie de la guerre en ex-Yougoslavie – et interpellier notre passivité –, ils ont eu l'idée d'adapter à la scène ce texte de 1970 de Charlotte Delbo²¹ sur son expérience de survivante:

Nous voulions témoigner de cette guerre (en ex-Yougoslavie), mais comment ? On ne peut pas en dire grand-chose. Nous ne sommes ni historiens, ni politologues. Nos commentaires seraient fondés sur la méconnaissance. Mais nous voulions faire exister une parole. Nous avons rencontré le texte de Charlotte Delbo. Cela nous a menés à la guerre 40-45, à ses déportations mais surtout à ce qui existe après, une fois que l'Histoire se tait. Comment survivent les survivants ? (Verstraeten 1996)

De même, en 2005, Isabelle Gyselinckx et Dorcy Rugamba ont entrepris de dénoncer la tragédie du Rwanda à partir de *L'instruction* de Weiss. À cette fin, ils ont fait jouer la pièce avec des acteurs rwandais. D'après Catherine Mackereel, le résultat était très convaincant : « Dans la bouche de ces Rwandais dont la mémoire collective porte les mêmes stigmates que les cultures allemandes et juives après 45, le sens des accusations (du texte de Weiss) nous frappe doublement. »²²

La Shoah et les jeunes

Enfin, une dernière tendance est observable depuis quelques années. Elle se rapporte à la question de la transmission de la mémoire, mais elle consiste cette fois à s'adresser directement aux plus jeunes.

C'est ainsi qu'en 2003, l'équipe du Rideau de Bruxelles a réuni ses forces pour mettre sur pied une manifestation théâtrale globale visant à raconter le comportement légendaire du Dr Korczak lors de la Shoah. Si l'histoire du grand pédagogue polonais a de nombreuses fois été adaptée à la scène²³, c'est la version récente de l'Écossais David Greig, *Dr Korczak's Example* (*L'exemple du Dr Korczak*, 2001) qui a été retenue. Mais simultanément, le Rideau proposait aux enfants de la découvrir à travers une adaptation pour comédiens et marionnettes de son roman le plus célèbre, *Król Maciuś Pierwszy* (*Le roi Mathias I^{er}*, 1922) Ainsi, la pièce de Greig était jouée devant un public adulte et adolescent,

21. *Une connaissance inutile* est le deuxième volume de la trilogie *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo (1913-1985). Le texte porte sur sa période de détention à Auschwitz puis à Ravensbrück entre 1943 et 1945.

22. À la différence de Richard Kalisz qui en 1989 s'était servi de la pièce de Weiss pour faire le procès de la bureaucratie. Voir à ce propos les critiques très négatives de Michel Grodent dans *Le Soir* (01/02/1989) qui lui reproche d'avoir détourné le texte et imposer au public « un symbolisme grossier ». Il y voit là « une caricature grotesque » et n'hésite pas à titrer « *L'Instruction*, au T.N.B. : la seconde mort de Weiss ».

23. Dans l'espace francophone, l'adaptation la plus fameuse est probablement celle de Lilian Atlan, *Monsieur Fugue* (1967).

le soir, alors que *Le roi Mathias I^{er}* était montrée en matinée aux scolaires (à partir de 8 ans). À cela s'ajoutaient une exposition sur Janusz Korczak, une journée d'accueil au théâtre et un ensemble de dispositifs pédagogiques (ateliers de marionnettes, animations philosophiques,...).

Stanislas Cotton ne s'est pas montré moins concerné par les jeunes en écrivant en 2005, « année du 60^e anniversaire de la découverte de la vertigineuse barbarie nazie » (7), *Coro nero* (soit *Le chœur noir*). La pièce donne à entendre de manière chorale les récits entremêlés de plusieurs enfants déportés. Prévue pour être jouée par quatre adolescents et quatre adolescentes, elle est facilement modulable et met en avant l'innocence des personnages et leur surprise devant la cruauté nazie. Cotton réussit à les rendre universels, et par là très proches des enfants d'aujourd'hui :

CORDELIA : Aussi incroyable que ce soit C'est arrivé

PHILEMON : Plus d'école Plus de travail Plus d'amis

(*Des coups contre une porte, répétés, assourdissants*)

BENJAMIN : Qu'est-ce que c'est/Qui peut bien frapper à cette heure

ADELIUS : Les coups redoublent et j'entends des cris/Quel est ce cauchemar en plein milieu de la nuit/

ELPHIDIAS : On enfonce ma porte

MELINA : Mais oui On enfonce ma porte

CORDELIA : Ma porte

VALENTINE : Ce sont des soldats qui déboulent/ Des soldats, qui ont oublié comment on parle/Si bien qu'ils ne font que hurler/Ils viennent nous chercher

(*Cris, hurlements, peut-être aboiements*) (22)

Le texte terminé, Cotton l'a envoyé à l'éditeur Lansman qui l'a publié en 2008 et diffusé dans les écoles. Depuis, au moins une dizaine de classes de pré-adolescents et d'adolescents, tant en Belgique qu'en France, ont interprété ce texte.

Comment comprendre cette dernière tendance ? Sans doute comme le signe que la transmission de la mémoire de la Shoah peut aussi – ou doit aussi – impliquer aujourd'hui les plus jeunes et que le théâtre offre des moyens efficaces pour le faire.

Elle montre aussi que l'intérêt des créateurs et du public pour la question de la Shoah n'a pas décliné, mais elle rappelle que chaque époque a dû trouver son – ou ses – discours propre(s) sur l'événement, tant pour ce qui est du fond que de la forme. Veut-on rapporter les faits ou porter des accusations ? Communiquer des souffrances ou relever des contradictions ? Proposer un sens de l'histoire ou en déplorer l'absence ? Pleurer sur sa condition de victime ou dresser un parallèle avec d'autres destins tragiques ? Aura-t-on recours à des récits réels ou fictifs ? à la voix ou aux images ? à un texte de théâtre, à un roman ou un essai ?

Avec le temps, la création en Communauté française a mûri et même si elle reste très attentive aux productions étrangères, elle a montré ses capacités à développer des spécificités que ce soit sur le plan dramaturgique ou scénique. Et même s'il en a été moins fait cas au cours de ce parcours – ce n'en était pas l'objet –, beaucoup d'éléments indiquent qu'une évolution similaire a eu lieu sur la scène flamande dans son rapport avec la Shoah: un théâtre concerné, à l'écoute de l'histoire du monde, soucieux de son propre rapport à l'histoire et qui a gagné en dynamisme, audace et liberté.

Bibliographie

- Bake, Mechthild. « Falsch = faux. ». *Falsch*. René Kalisky. Paris : Éditions Théâtre national de Chaillot, 1983. 4-5.
- Coquio, Catherine, et Aurélia Kalisky (éds). *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*. Paris: Laffont, 2007.
- Cotton, Stanislas. « Coro nero/Le chœur noir ». *Petites pièces pour dire le monde 2*. Carnières : Lansman, 2008. 7-38.
- Crochet, Pascal et Verstraeten, Fabienne. « De l'horreur à l'art, quelle représentation ? ». *La Libre Belgique*, 28 février 1996.
- Fuchs, Elinor (ed.). *Plays of the Holocaust. An International Anthology*. New York: Theatre Communication Group, 1987.
- Goldfarb, Alvin. « Select Biography of Holocaust Plays 1933-1997 ». *Staging the Holocaust*. In Claude Schumacher (éd.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 298-334.
- Goriely, Serge. *Le théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*. Bruxelles: P.I.E et Peter Lang, 2008.
- . « Wilnor vaincu et “le tenerito d'Auschwitz” ». *André et Simone Schwarz-Bart, diasporas entretissées et écritures connectées: l'œuvre romanesque de deux auteurs marranes et marrons*. Kathleen Gyssels (éd.). *Nouvelles Études Francophones*, 26.1 (2011) : 95-110.
- Goodrich, Frances et Hackett, Albert. « Le journal d'Anne Frank ». *L'Avant-scène théâtre* 192 (1959).
- Grodent, Michel. « L'Instruction au T.N.B. : la seconde mort de Weiss. ». *Le Soir*, 1^{er} février 1989.
- Grumberg, Jean-Claude. *L'atelier*. Paris : Actes sud-Papiers, 1993.
- Hochhuth, Rolf. *Le vicaire*. Paris : Seuil, 1963.
- Kalisky, René. *Falsch*. Bruxelles: Labor, 1991.
- . « Europa ». *Alternatives théâtrales* 29-30 (1988): 6-82.
- . *Aïda vaincue*. Bruxelles: Cahiers du Rideau, 1982.
- . *Jim le téméraire*. Paris: Gallimard, 1972.
- . « Le Journal d'Anne Frank ». *Bulletin de la Centrale d'œuvres sociales juives* 41 (1960) : 23.
- Kansteiner, Wulf. « History of the Screen and the Book: The Reinvention of the Holocaust in the Television and Historiography of the Federal Republic of Germany ». En ligne : *Oslo2000.uio.no*. 2013. Dernière consultation, 11 mai 2013.
- Kribus, Serge. *Le grand retour de Boris S*. Paris : Actes Sud-Papiers, 2000.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002.
- Mackereel, Catherine. « La banalité du mal à l'Instruction. ». *Le Soir* 12-13 novembre 2005 : 32.
- Naugrette, Catherine. *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval : Circé, 2004.
- Nysenholc, Adolphe. *Mère de guerre*. Carnières : Lansman, 2006.
- . *Survivre*. Bruxelles : Ambedui, 1995.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- Tabori, George. *Le courage de ma mère*. Paris : Éditions théâtrales, 1995.

———. *Mein Kampf (farce)*. Arles : Actes Sud, 1993.

Weiss, Peter. *L'instruction*. Bruxelles : Éditions Labor, 1988.

Serge Goriely est docteur en philosophie et lettres. Spécialiste en arts du spectacle, il enseigne à l'Université catholique de Louvain (UCL) l'approche comparée du théâtre et du cinéma. Auteur de nombreux articles et d'études variées, il a publié *Le Théâtre de René Kalisky* (Peter Lang, 2008) et co-édité *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (Harmattan, 2012). Depuis 2008, Serge Goriely organise un festival international de cinéma à Louvain-la-Neuve : le *Cinespi* (Cinéastes et spiritualité). Actif également dans la création, il est lui-même auteur dramatique (*Realdemokratie*, 1998; *Cave canem*, 2000; *Les Sorciers*, 2005 ; *Gaudeamus Igitur*, 2011), scénariste ainsi que cinéaste (*L'Ultimatum*, 2007; *L'Escale*, 2011).

serge.goriely@uclouvain.be